

**KARAKTERISASI *BEDHAYA TOLU*
KARYA AGUS TASMAN RANAATMODJO**

SKRIPSI



oleh

Sinta Wahyu Marhensih
NIM 15134122

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA
SURAKARTA
2019**

KARAKTERISASI *BEDHAYA TOLU* KARYA AGUS TASMAN RANAATMODJO

SKRIPSI

Untuk memenuhi sebagian persyaratan
guna mencapai derajat Sarjana S-1
Program Studi Seni Tari
Jurusan Tari



oleh

Sinta Wahyu Marhensih
NIM 15134122

**FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA
SURAKARTA
2019**

PERSETUJUAN

Skripsi

KARAKTERISASI *BEDHAYA TOLU* KARYA AGUS TASMAN RANAATMODJO

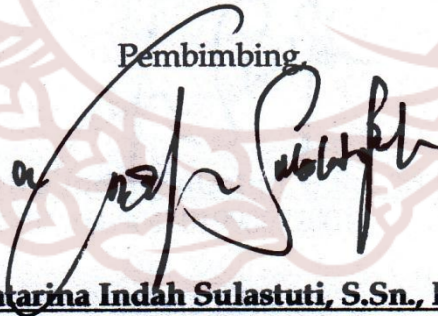
yang disusun oleh

Sinta Wahyu Marhensih
NIM 15134122

telah disetujui untuk diajukan dalam sidang skripsi

Surakarta, 12 Agustus 2019

Pembimbing



Dr. Katarina Indah Sulastuti, S.Sn., M.Sn.
NIP. 196904301998022001

PENGESAHAN

Skripsi

KARAKTERISASI BEDHAYA TOLU KARYA AGUS TASMAN RANAATMODJO

disusun oleh
Sinta Wahyu Marhensih
NIM 15134122

telah dipertahankan di depan dewan penguji
pada tanggal 16 Agustus 2019

Susunan Dewan Penguji

Ketua Penguji,

Penguji Utama,


I. Nyoman Putra Adnyana, S.Kar., M.Hum.
NIP. 195703281983031003


Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini, S.Kar., M.Si.
NIP. 195306051978032001

Pembimbing


Dr. Katarina Indah Sulastuti, S.Sn., M.Sn.
NIP. 196904301998022001

Skripsi ini telah diterima
Sebagai salah satu syarat mencapai drajat sarjana S-1
pada Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta

Surakarta, 1 Oktober 2019
Dekan Fakultas Seni Pertunjukan



Dr. Sugeng Nugroho, S.Kar., M.Sn.
NIP. 196509141990111001

PERNYATAAN

Yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Sinta Wahyu Marhensih
Tempat, Tgl. Lahir : Surakarta 17 Maret 1997
NIM : 15134122
Program Studi : Seni Tari
Fakultas : Seni Pertunjukan
Alamat : Dawung Wetan RT 01/08 Danukusuman, Serengan,
Surakarta

Menyatakan bahwa:

1. Tugas Akhir Skripsi saya dengan judul: “Karakterisasi *Bedhaya Tolu* Karya Agus Tasman Ranaatmodjo” adalah benar-benar hasil karya cipta sendiri, saya buat sesuai dengan ketentuan yang berlaku, dan bukan jiplakan (plagiasi).
2. Bagi perkembangan ilmu pengetahuan saya menyetujui karya tersebut dipublikasikan dalam media yang dikelola oleh ISI Surakarta untuk kepentingan akademik sesuai dengan Undang-Undang Hak Cipta Republik Indonesia.

Demikian pernyataan ini saya buat dengan sebenar-benarnya dengan rasa penuh tanggungjawab atas segala akibat hukum.

Surakarta, 12 Agustus 2019

METERAI
EMPEL
TGL. 20
54DCAFF965724312
6000
ENAM RIBU RUPIAH

Penulis

Sinta Wahyu Marhensih

MOTTO

Yakinlah kau bisa dan kau sudah separuh jalan menuju kesana
(Theodore Roosevelt)

Skripsi dengan segala cobaan bukanlah akhir dari segalanya, jadikan pengorbanan orangtuamu sebagai motivasi dan semangat terbesarmu
(Mey Linda Wulan Sari)

Tidak ada perjuangan yang tidak melelahkan, boleh bosan asal jangan menyerah.
(Sinta Wahyu Marhensih)

PERSEMBAHAN

Karya ilmiah ini saya persembahkan untuk Allah SWT yang telah memberikan kelancaran dan mengabulkan segala doa-doaku, orang tuaku Alm. Bapak Santoso dan ibuku tercinta Sunarti, tidak lupa pula kakakku Santi Maryuni yang selalu memberi motivasi.

Teman tersayangku Fajar Putri Kuncoro yang selalu membantuku, pasangan diskusi dan lawan debatku Sanji Bagus Gumelar serta teman-teman seperjuangan Jurusan Tari ISI Surakarta angkatan 2015 atas kebersamaan selama 4 tahun menjalani masa-masa perkuliahan di ISI Surakarta dan untuk semua teman-temanku yang telah memberiku dukungan serta doa atas kelancaran skripsiku dan almamaterku ISI Surakarta tercinta

Dan yang terpenting adalah Alm. Bapak Agus Tasman selaku pemilik karya dan narasumber sebagai rasa hormatku atas dedikasi beliau dalam dunia seni tari Jawa terutama *genre bedhaya*.

ABSTRAK

Penelitian yang berjudul “Karakterisasi *Bedhaya Tolu* Karya Agus Tasman Ranaatmodjo” ini menganalisis tentang sajian tari *Bedhaya Tolu* untuk menunjukkan ciri khusus yang dimiliki *Bedhaya Tolu* atas karakter yang telah dibentuk oleh Agus Tasman selaku koreografer melalui koreografi tarinya. Permasalahan yang dikemukakan yaitu: (1) bagaimana koreografi *Bedhaya Tolu* untuk mendeskripsikan sajian *Bedhaya Tolu*; dan (2) bagaimana karakterisasi *Bedhaya Tolu* berdasarkan elemen-elemen koreografinya atas karakter yang dikehendaki Agus Tasman dalam menciptakan *Bedhaya Tolu*.

Koreografi dalam *Bedhaya Tolu* dianalisis menggunakan teori koreografi kelompok yang dikemukakan oleh Y. Sumandiyo Hadi dalam buku *Aspek-aspek Koreografi Kelompok*. Berdasarkan hasil analisis elemen-elemen koreografi tersebut digunakan untuk menunjukkan karakteristik *Bedhaya Tolu* yang merupakan pengembangan dari karakter yang dimiliki *Bedhaya Tolu*. Penelitian ini menggunakan metode kualitatif, dengan teknik pengumpulan data melalui studi pustaka, wawancara, observasi dan pengamatan video rekaman pertunjukan.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa karakterisasi dalam *Bedhaya Tolu* ditunjukkan melalui karakter gerak yang dipilih untuk kemudian di susun menjadi gerak tari *Bedhaya Tolu* yang didukung oleh kualitas kepenarian yang dimiliki penari dan aspek pendukung lain yaitu berdasarkan pemilihan *gendhing-gendhing* karawitan tari sebagai penguat rasa dan suasana. Rias dan busana yang tidak lazim untuk digunakan dalam sajian *bedhaya* sengaja dipilih Agus Tasman guna mencapai interpretasi tari *bedhaya* berdasarkan pemahamannya mengenai *wuku*. Hasil pembahasan tentang karakterisasi *Bedhaya Tolu* dibentuk dari segi gerak, rias dan busana, serta *gendhing-gendhing* karawitan tari.

Kata kunci: *bedhaya*, karakterisasi tari, *bedhaya Tolu*, Agus Tasman Ranaatmodjo, *wuku Tolu*

KATA PENGANTAR

Puji dan syukur penulis hantarkan kehadiran Allah SWT karena limpahan karunia-Nya karya tulis ilmiah “Karakterisasi *Bedhaya Tolu* Karya Agus Tasman Ranaadtmojo” telah selesai disusun guna memenuhi persyaratan Tugas Akhir Skripsi untuk mencapai gelar Sarjana. Terimakasih kepada seluruh pihak yang telah membantu sehingga tersusunnya Skripsi ini, kepada Ibu Dr. Katarina Indah Sulastuti., S.Sn., M.Sn sebagai pembimbing telah membantu proses penyusunan karya ilmiah ini dengan sangat baik sehingga menjadikan tulisan yang berkualitas. Berkat beliau saya dapat memahami arti perjuangan yang sesungguhnya, beliau mengajarkan betapa pentingnya mengkaji sesuatu dengan kritis, berkat beliau saya menjadi banyak membaca. Terimakasih yang tak terhingga, semoga kebaikan beliau dibalas oleh Allah SWT.

Terimakasih penulis sampaikan kepada Pemerintah Republik Indonesia melalui Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan atas bantuan biaya pendidikan Bidik Misi, Rektor Institut Seni Indonesia Surakarta Drs. Guntur, M.Hum, Bapak Dr. Sugeng Nugroho, S.Kar., M.Sn., selaku Dekan Fakultas Seni Pertunjukan, Ibu Hadawiyah Endah Utami, S.Kar., M.Sn., selaku Ketua Jurusan Tari, Ibu Dwi Rahmani, S.Kar., M.Sn., selaku Ketua Program Studi Seni Tari, Bapak I. Nyoman Putra Adnyana, S.Kar., M.Hum., selaku ketua penguji, Ibu Prof. Dr. Nanik Sri Prihatini, S.Kar., M.Si., selaku penguji utama.

Tidak lupa ucapan terimakasih penulis sampaikan kepada Alm. Bapak Agus Tasman Ranaadtmojo S.Kar, Ibu Rusini, Ibu Mamik Widyastuti, Ibu Sri Setyoasih, Ibu Sri Rochana, Bapak Wahyu Santoso Prabowo, Bapak Joko Waluyo, sebagai narasumber ahli yang telah memberikan informasi akurat dan valid terkait objek penelitian ini.

Dengan tulus ikhlas terimakasih penulis sampaikan kepada kedua orang tua; Almarhum Bapak Santoso, Ibu Sunarti, juga kakak kandung Santi Maryuni dan saudara sepupu Prasetyo Utomo yang senantiasa memberikan semangat, motivasi, dan doa yang senantiasa mengiringi langkahku atas ridha-Nya. Terimakasih yang tak terhingga kepada penyemangat sekaligus teman diskusi Sanji Bagus Gumelar, Fajar Putri Kuncoro yang telah membantu dalam menulis dengan Kepatihan Pro, dan teman-teman Jurusan Tari angkatan 2015 yang telah menemani perjuangan selama 4 tahun ini, serta berbagai pihak yang tidak dapat disebutkan satu persatu.

Skripsi ini tentunya bukan karya ilmiah yang sempurna, masih terdapat kekurangan baik secara konten maupun kepenulisan. Untuk itu perlu kiranya masukan dan kritik yang membangun dari para pembaca untuk menambah validasi dan kesempurnaan karya ini dikemudian hari. Atas segala perhatiannya kami ucapkan terimakasih.

Surakarta, 17 Juni 2019

Penulis

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	ii
HALAMAN PERSETUJUAN	iii
HALAMAN PENGESAHAN	iv
HALAMAN PERNYATAAN	v
HALAMAN MOTTO DAN PERSEMBAHAN	vi
ABSTRAK	vii
KATA PENGANTAR	viii
DAFTAR ISI	x
DAFTAR GAMBAR	xii
DAFTAR TABEL	xiii
 BAB I PENDAHULUAN	 1
A. Latar Belakang	1
B. Rumusan Masalah	6
C. Tujuan Penelitian	6
D. Manfaat Penelitian	7
E. Tinjauan Pustaka	7
F. Landasan Pemikiran	8
G. Metode Penelitian	11
1. Pengumpulan Data	11
a. Observasi	12
b. Wawancara	13
c. Studi Pustaka	14
2. Analisis Data	17
3. Penyajian Data	18
H. Sistematika Penulisan	18
 BAB II KOREOGRAFI <i>BEDHAYA TOLU</i>	 20
A. Konsep Karya	21
B. Struktur Tari <i>Bedhaya Tolu</i>	23

C. Elemen Koreografi <i>Bedhaya Tolu</i>	25
1. Judul Tari	26
2. Tema Tari	28
3. Tipe atau Jenis Tari	31
4. Model Penyajian	38
5. Penari	39
6. Gerak Tari	42
a. Motif Gerak	43
b. Gerak Penghubung	50
c. Gerak Pengulangan	52
7. Rias dan Busana	53
8. Karawitan Tari	57
a. Teks <i>Sindhèn Bedhaya Tolu</i>	59
b. Notasi <i>Gendhing Bedhaya Tolu</i>	60
9. Ruang Tari	65
10. Tata Cahaya	67
D. Deskripsi Gerak <i>Bedhaya Tolu</i>	69
 BAB III KARAKTERISASI BEDHAYA TOLU	 91
A. Analisis Gerak Sebagai Identifikasi Karakter	95
B. Rias dan Busana <i>Bedhaya Tolu</i>	110
C. Karawitan Tari <i>Bedhaya Tolu</i>	120
 BAB IV PENUTUP	 129
A. Kesimpulan	129
B. Saran	131
 DAFTAR PUSTAKA	 133
DISKOGRAFI	135
NARASUMBER	136
GLOSARIUM	137
LAMPIRAN I Foto	140
LAMPIRAN II Biodata Penulis	143

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1. Yulius Tahiya pada Tahun 1993	22
Gambar 2. Penari Bedhaya Tolu pertama dengan Yulius Tahiya	23
Gambar 3. <i>Wuku Tolu</i> sebagai <i>wuku</i> Yulius Tahiya	28
Gambar 4. <i>Wuku Tolu</i> dalam simbol pewayangan	30
Gambar 5. Formasi (<i>gawang</i>) <i>jejer wayang</i> pada <i>Bedhaya Tolu</i>	33
Gambar 6. Rias serta asesoris kepala dalam <i>Bedhaya Tolu</i>	54
Gambar 7. Busana yang dikenakan dalam <i>Bedhaya Tolu</i>	57
Gambar 8. Keseluruhan busana <i>bedhaya Tolu</i> ketika dikenakan	57
Gambar 9. Pengrawit dalam pementasan <i>Bedhaya Tolu</i>	65
Gambar 10. Sketsa formasi penari ketika <i>beksan</i> pertama	96
Gambar 11. Pose gerak <i>ngalap sari</i> tanpa <i>ridhong</i>	98
Gambar 12. Pose gerak kaki <i>nggiyul kicat</i>	100
Gambar 13. Pose gerak <i>srisig sampir sampur</i>	102
Gambar 14. Pose gerak <i>mande sampur</i> saat <i>perang beksan</i>	105
Gambar 15. Kebaya bludru lengan panjang <i>Bedhaya Tolu</i>	111
Gambar 16. Motif jarik <i>parang kesit</i>	114
Gambar 17. Penari dengan motif jarik <i>parang barong lar-laran</i>	114
Gambar 18. Sanggul <i>krukup</i> melati dengan <i>grodha mungkur</i>	115

DAFTAR TABEL

Tabel 1.	Teks <i>sindhen</i> dan terjemahan dalam <i>Bedhaya Tolu</i>	58
Tabel 2.	Pembagian gerak berdasarkan karakter	107



BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang.

Bedhaya merupakan salah satu *genre* tari yang lahir di dalam Kraton Jawa. Secara etimologis tari *bedhaya* berasal dari istilah *Sansekerta*, yaitu *baddhya* yang sekarang menjadi *badhaya-bedhaya*. Aktivitas menarik *bedhaya* sering disebut *abaddaya* yang sekarang disebut *ambedhaya-ambedhaya*. Di dalam serat *Poestaka Radja II R. Ng. Ranggawarsita* mengemukakan *bedhaya* adalah *jajar-jajar sarwi mbeksa sarta tinabuhan ing gangsa Lokananta (gendhing kemanak) binarung ing kidung sekar kawati utawi sekar ageng* (Widyastutieningrum, 2003 : 256). Hal ini menjelaskan bahwa, *bedhaya* merupakan kegiatan menari dalam posisi berbaris dan disertai *Gendhing Lokananta (Gendhing Kemanak bersama puisi sekar kawati atau sekar ageng)*.

Tari *bedhaya* merupakan rangkaian gerak yang lemah lembut dan sulit diikuti secara verbal alur ceritanya. Pada umumnya, tari *bedhaya* menyajikan tema atau cerita seperti *Bedhaya Candrakirana* yang menyajikan cerita Panji, *Bedhaya Ela-Ela* yang mengambil cerita carangan Mahabarata versi Jawa dan sebagainya. Gerak-gerak yang digunakan merupakan gerak-gerak murni yang bersifat abstrak. Gerak murni merupakan bentuk



gerak yang tidak mempunyai arti khusus, gerak ini difungsikan semata-mata untuk kebutuhan ekspresi dan artistik.

Penari tidak memunculkan ekspresi ketika menarikan *bedhaya*. Keseragaman tata rias dan busana semakin mengaburkan pemahaman alur cerita dalam sajian *bedhaya*. Pemahaman cerita dalam suatu sajian *bedhaya* dapat diidentifikasi melalui penafsiran *cakepan kidung* atau *tetembangan* yang disajikan oleh *sindhen*. *Cakepan kidung* atau *tembang* dalam *bedhaya* mencerminkan isi atau cerita yang diambil untuk dijadikan sumber interpretasi karya. Pentingnya mengetahui cerita yang disajikan dalam *bedhaya* adalah sebagai pijakan penari dalam menginterpretasi tarian. Hal ini merupakan metode dalam menyampaikan isi dari suatu sajian tari, sehingga rasa ungkap serta karakter yang dibentuk koreografer benar-benar dapat tersampaikan untuk kemudian diterima oleh penonton (Rusini, wawancara Februari 2019).

Bedhaya Tolu merupakan salah satu *bedhaya* yang diciptakan oleh Agus Tasman pada tahun 1975. Nama *Tolu* diambil dari salah satu nama *wuku* yaitu *wuku Tolu*. *Wuku* merupakan salah satu penanggalan Jawa dan Bali dalam hitungan minggu atau satu pekan. *Wuku Tolu* merupakan *wuku* ke 5 dari 30 *wuku* yang ada pada penanggalan Jawa dan Bali. *Bedhaya Tolu* mengisahkan tentang simbol-simbol dalam *Wuku Tolu*. Simbol-simbol *wuku* antara lain Dewa Bayu, Bambang Tolu, burung branjangan, pohon walikukun, umbul-umbul, dan rumah gedong. Hal ini dimuat dalam teks

cakepan sindhen dalam iringan *Bedhaya Tolu* (Wahyu Santoso Prabowo, wawancara Mei 2017). *Bedhaya Tolu* ditarikan oleh 7 penari wanita dengan pembagian jabatan dalam *bedhaya pitu* (tujuh) yakni, *batak*, *gulu*, *dhadha*, *buncit*, *endhel*, *apit ngarep* dan *apit mburi*.

Gagasan lahirnya *Bedhaya Tolu* adalah dari KRT. Hardjonagoro, yang pada waktu itu ingin memberikan *pisungsung* kepada Bapak Yulius Tahiya (Direktur Utama PT Caltex dan pemilik Bank Sentra Niaga). Keinginan tersebut disampaikan kepada Agus Tasman sekaligus sebagai koreografer dalam penyusunan tari *bedhaya* dengan mengangkat nama sebuah *wuku* (Sri Setyoasih, wawancara Desember 2018). Alasan KRT. Hardjonagoro mengangkat *wuku Tolu* sebagai tema, karena terinspirasi dari sebuah karya tari yang digelar pada peringatan ulang tahun G.P.H Hadiwidjojo yang ke-80. Karya tersebut berupa sendratari yang menjabarkan tentang *wuku Wukir* milik G.P.H. Hadiwidjojo yang disusun oleh S. Ngaliman. Menurut KRT. Hardjonagoro *bedhaya* merupakan bentuk *genre* Tari Gaya Surakarta Putri yang memiliki nilai tinggi dan *adiluhung*. Karya tari untuk ulang tahun dengan tema *wuku* digarap dengan bentuk tari *bedhaya*, diharapkan memiliki nilai estetika dan kesan sakral (Ranaatmodjo, 1990 : 12).

Struktur sajian *Bedhaya Tolu* mengacu pada *bedhaya* yang berkembang di Kasunanan Surakarta yaitu *maju beksan*, *beksan* dan *mundur beksan*. perbedaannya adalah ketika *maju beksan* menggunakan iringan *pathetan*

namun hanya instrumen *rebab*, dilanjutkan dengan *gerong Sekar Ageng Kuswalalita pelog lima*, yang digunakan untuk mengiringi proses menuju *gawang rakit*. Pada perkembangannya, *Bedhaya Tolu* dalam rangka ujian Tugas Akhir di ISI Surakarta menggunakan jenis iringan *ladrang* pada bagian maju *beksan* sebelum *pathetan*. Penggunaan iringan *ladrang* adalah sebagai penguat rasa gagah dan berwibawa dalam sajian tari dengan *genre bedhaya*.

Umumnya tari *bedhaya* tidak menampilkan tokoh tertentu, namun ada yang memberi penggambaran mengenai karakter dari tokoh tertentu. Hal tersebut juga terdapat dalam penggarapan *Bedhaya Tolu* yang menampilkan konsep karakter dari tokoh tertentu. Gagasan karakter pada garapan *bedhaya* sangat diharapkan gagasan karakter itu muncul pada ekspresi gerak para penari maupun wujud utuh dalam komposisinya (Tasman, 1990 : 21). Berdasarkan pernyataan A. Tasman di atas jelas bahwa pada *bedhaya* terdapat karakter yang penuangannya dalam sajian tari tidak ditunjukkan secara jelas menampilkan tokoh secara nyata. Berbeda dengan tari *genre pethilan* dan *wireng* yang menunjukan penokohan berdasarkan rias dan busana serta bentuk gerak yang disajikan.

Karakter dan isi dalam sebuah tari penting untuk diketahui oleh para penari, agar menghasilkan kualitas sajian tari yang baik. Begitu juga dalam menarikan *bedhaya*. Sebagian besar orang berpendapat bahwa tari

bedhaya tidak memiliki karakter karena tidak menunjukkan penokohan secara koreografi dan kostum yang dikenakan oleh penari semuanya sama. Rias yang digunakan juga tidak merujuk pada suatu tokoh tertentu.

Agus Tasman dalam menggarap karakter tari yang hendak dimunculkan melalui *Bedhaya Tolu* sangat detail dan unik. Keunikan-keunikan dalam bentuk sajian *Bedhaya Tolu* menjadi hal yang penting untuk diidentifikasi sebagai upaya untuk mengetahui pembentukan karakter *Bedhaya Tolu*. Termasuk penggarapan bentuk koreografi yang mempertimbangkan pemilihan gerak serta pola lantai yang dinamis juga merupakan salah satu upaya Agus Tasman dalam mewujudkan karakter tari *Bedhaya Tolu* yang berpijak dari sebuah *wuku* seseorang. Unsur pendukung dalam sajian tari *Bedhaya Tolu* seperti kostum yang dikenakan yaitu berupa kebaya lengan panjang dengan warna merah dan biru serta asesoris kepala yang digunakan yaitu *jamang*. Irian yang digunakan dalam *Bedhaya Tolu* memiliki keunikan serta *cakepan kidung* yang disusun secara khusus untuk dipersembahkan kepada Yulius Tahiya, sehingga mencantumkan nama tersebut di *cakepan kidung tembang Bedhaya Tolu*.

Upaya-upaya Agus Tasman dalam menciptakan *Bedhaya Tolu* dengan menampilkan keunikan-keunikan penggarapan elemen-elemen dalam penyusunan tari. Hal tersebut merupakan upaya untuk memunculkan karakter pada *Bedhaya Tolu*. Sehubungan dengan itu melalui penelitian ini bermaksud mengkaji persoalan karakterisasi pada *Bedhaya Tolu* dengan

mengidentifikasi secara khusus sajian tari *Bedhaya Tolu* melalui elemen-elemen tarinya. Identifikasi elemen tari yang dilakukan dalam penelitian ini merupakan upaya untuk mengetahui ciri-ciri khusus yang unik sebagai pembentuk karakter berwibawa dan *prenes* pada tari *Bedhaya Tolu*. Berdasarkan hal tersebut di atas, peneliti tertarik untuk mengkaji persoalan karakterisasi *Bedhaya Tolu* sebagai obyek penelitian.

B. Rumusan Masalah.

Berkaitan dengan judul yang diajukan pada penelitian ini adalah Karakterisasi *Bedhaya Tolu*. Sehubungan dengan itu maka rumusan masalah yang diajukan adalah :

1. Bagaimana koreografi *Bedhaya Tolu* karya Agus Tasman Ranaatmodjo?
2. Bagaimana pembentukan karakter dalam *Bedhaya Tolu* karya Agus Tasman Ranaatmodjo ?

C. Tujuan Penelitian.

Adapun tujuan dari penelitian ini antara lain :

1. Menjelaskan dan mendeskripsikan koreografi *Bedhaya Tolu*.
2. Menjelaskan dan mengidentifikasi karakterisasi dalam *Bedhaya Tolu*.

D. Manfaat Penelitian.

Hasil penelitian ini diharapkan dapat memberikan manfaat, antara lain :

1. Memberikan informasi tentang ide penciptaan *Bedhaya Tolu* secara komprehensif.
2. Memberikan informasi kepada pembaca tentang koreografi *Bedhaya Tolu*.
3. Memberikan informasi kepada pembaca mengenai karakterisasi dalam tari *Bedhaya Tolu*.

E. Tinjauan Pustaka.

Pada penelitian ini dilakukan tinjauan pustaka dari sumber-sumber tertulis. Sumber-sumber tertulis dipilih berdasarkan titik singgung yang menjadi fokus pembahasan. Tujuan dilakukannya tinjauan pustaka pada penelitian ini untuk membantu penelitian dan menjadi pijakan dalam menentukan keaslian penelitian ini. Beberapa pustaka yang menjadi bahan tinjauan adalah sebagai berikut.

“Estetika Bedhaya Si Kaduk Manis” 2014, Maharani Luthvinda Dewi, Skripsi untuk mencapai derajat S-1 Institut Seni Indonesia Surakarta. Menjelaskan tentang Estetika *Bedhaya Si kaduk Manis*. Tulisan ini

menjelaskan karakter tari *bedhaya* karya Agus Tasman secara singkat. Penelitian ini juga menjelaskan tentang koreografi dan karakter dalam *Bedhaya Tolu*, meskipun terdapat kesamaan obyek formal, namun obyek materialnya berbeda.

“Pemadatan Bentuk Tari *Srimpi Sangupati* Kraton Kasunanan Surakarta Oleh Agus Tasman Ranaatmodjo” 2018, Sonia Margarita, Skripsi untuk mencapai derajat S-1. Penelitian ini menjelaskan tentang bentuk sajian *Srimpi Sangupati* Kraton Surakarta dengan *Srimpi Sangupati* pemadatan Agus Tasman. Meskipun memiliki kesamaan yakni hasil kreativitas Agus Tasman namun kajian dalam obyek formal dan material sangat berbeda dengan hasil penelitian ini.

“Analisis Gerak dan Karakter Mustakaweni Dalam Karya *Bramantya Luluh Ing Tresna* Karya Wahyu Santoso Prabowo” 2018, Anestri Sulanjari, Skripsi. Penelitian ini berisi tentang paparan karakter dan analisis gerak tokoh Mustakaweni dalam sajian tari tersebut. Penelitian ini sudah jelas berbeda secara material, meskipun sama-sama mengkaji tentang karakter pada suatu sajian tari.

F. Landasan Pemikiran.

Untuk menjawab persoalan yang muncul seperti tertulis dalam rumusan masalah diperlukan konsep-konsep dan teori untuk menjawab

persoalan tersebut. Berbicara mengenai koreografi tidak lepas dari unsur-unsur atau elemen-elemen pembentuknya. Mengacu pada pemikiran Suzanne K. Langer pada buku *Problematika Seni* alih bahasa FX. Widaryanto bahwa bentuk berkaitan dengan aspek visual atau wujud, yang lebih abstrak berarti struktur, atau sebuah hasil kesatuan yang menyeluruh dari suatu hubungan berbagai faktor yang saling bergayutan (Langer, 1988 : 15-16).

Apabila tari dinilai sebagai bentuk seni, maka perlu kiranya untuk mengetahui tentang pengetahuan komposisi tari yang disebut juga dengan pengetahuan menata tari atau koreografi (Soedarsono, 1978:21). Secara tidak langsung bahwa komposisi merupakan istilah lain dari koreografi, sehingga dalam mengaplikasikan bentuk menurut Suzanne K. Langer adalah dari sudut pandang bentuk sebagai bentuk seni menurut Soedarsono dengan paparan mengenai aspek koreografi dalam sajian tari *Bedhaya Tolu*.

Pendapat tersebut dipertegas dengan pendapat dari Y. Sumandiyo Hadi mengenai koreografi kelompok dalam buku yang berjudul *Aspek-aspek dasar Koreografi Kelompok* tahun 2003, bahwa “dalam koreografi kelompok di antara penari harus ada kerjasama, saling ketergantungan atau terkait satu sama lain. Masing-masing penari mempunyai pendelegasian tugas atau fungsi.”

Sumandiyo Hadi mengungkapkan bahwa bentuk yang dimaksud dalam pertunjukan meliputi unsur-unsur seperti judul tari, tema tari, tipe atau jenis tari, model penyajian, penari, gerak tari, iringan tari, rias dan busana, ruang tari, tata cahaya. Dari elemen-elemen tersebut dapat digunakan untuk mengurai koreografi dari *Bedhaya Tolu*.

Pengertian karakter mengacu pada buku A. Tasman yang berjudul *Analisa Gerak dan Karakter* (2008), beliau mengutip pendapat karakter menurut Agus Sujanto dalam buku *Psikologi Umum* menyebutkan “karakter adalah perilaku atau cara tindakan seseorang akan meninggalkan bekas goresan-goresan sekaligus menjadi stempel yang bermakna mencerminkan jiwa pribadinya (Tasman, 2008:19)”

Karakter dalam tari tradisi gaya Surakarta didukung oleh kemampuan penari dalam menyajikan suatu tarian. Hal ini di pertegas oleh Wahyu Santoso Prabowo mengenai karakter dalam tari bahwa :

Karakter dalam tari merupakan kemampuan ketubuhan penari dalam bergerak dengan kualitas tertentu. Secara mendasar karakter merupakan ungkapan yang ingin disampaikan oleh tubuh melalui gerak tari. karakter dalam tari tidak selalu menunjukkan penokohan. Misalnya penghayatan atau nilai-nilai yang diungkapkan pada Tari Gambyong maka gerak-gerak yang dihasilkan akan menunjukkan suatu karakter khusus. Begitu juga *bedhaya-srimpi* yang lepas dari penokohan tertentu (Wawancara : Wahyu Santoso Prabowo, 2018).

Pengertian karakterisasi dalam Kamus Psikologi yang ditulis oleh James Drever menyebutnya “*characterization* sebagai deskripsi ciri-ciri utama dari suatu obyek atau suatu kepribadian, dalam suatu pengertian

yang lebih khusus digunakan untuk perkembangan karakter untuk melalui interaksi sosial” (Drever 1986:53). Berdasarkan beberapa pemikiran tersebut di atas mengenai karakter dalam tari, penulis menyimpulkan bahwa karakter dalam suatu tarian tidak hanya berkaitan dengan penokohan akan tetapi berasal dari kualitas gerak yang dihasilkan penari. Pemahaman terhadap patokan-patokan dalam tari Gaya Surakarta juga menjadi penting terhadap penyampaian sebuah karakter tari. Untuk membahas persoalan karakterisasi perlu mengidentifikasi elemen-elemen koreografi yang menunjukkan ciri khas atau keunikan dalam *Bedhaya Tolu* yaitu gerak, rias dan busana, serta karawitan tari.

G. Metode Penelitian.

Pada penelitian ini menggunakan metode penelitian kualitatif dengan analisis data berupa deskriptif interpretatif. Proses penelitian ini akan melalui beberapa tahapan yang meliputi pengumpulan data, pengolahan data, dan penulisan.

1. Pengumpulan Data.

Proses pengumpulan data merupakan proses awal dalam penelitian berupa menghimpun data-data baik dari pengamatan langsung terhadap objek, studi pustaka, wawancara dengan

narasumber yang terkait, dan pengamatan terhadap audio visual guna mendapatkan informasi yang menunjang penelitian.

Tahap-tahap yang dilakukan dalam penelitian :

a. Observasi

Observasi merupakan suatu kegiatan mengamati obyek material yaitu *Bedhaya Tolu*. Observasi dilakukan secara langsung dan studi dokumen. Observasi secara langsung dilakukan dengan mengamati secara langsung di tempat pertunjukan *Bedhaya Tolu*. Pementasan *Bedhaya Tolu* di Pendopo Institut Seni Indonesia dalam acara Pentas Gelar Karya Empu pada tanggal 15 Februari 2016.

Studi dokumen dilakukan agar hasil penelitian lebih kredibel/dapat dipercaya dengan adanya bukti-bukti dokumen yang telah ada. Dokumen merupakan catatan peristiwa yang sudah berlalu. Dokumen berbentuk tulisan, gambar, atau karya-karya monumental seseorang (Sugiono, 2017:326). Studi dokumen dilakukan untuk menghimpun data penelitian dari berbagai sumber terkait *Bedhaya Tolu* dan pengkaryanya. Studi dokumen yang dilakukan dalam penelitian ini yaitu dengan mempelajari

catatan pertanggung jawaban karya milik Agus Tasman, dan buku-buku terkait *Bedhaya Tolu*. Studi dokumen berupa gambar yaitu dengan membandingkan foto-foto *Bedhaya Tolu* pementasan *Bedhaya Tolu* terdahulu. Studi dokumen karya seni yaitu dengan pengamatan melalui video rekaman dari Koleksi Audio Video Pandang Dengar ISI Surakarta sebagai acuan untuk menganalisis *Bedhaya Tolu*.

b. Wawancara

Wawancara merupakan percakapan dengan narasumber yang bertujuan untuk mendapatkan informasi dan verifikasi data-data di lapangan (Meleong, 2012 : 186). Wawancara dilakukan dengan Agus Tasman sebagai narasumber utama selaku koreografer dalam penyusunan *Bedhaya Tolu*. Wawancara kepada Agus Tasman dilakukan mulai bulan Mei - September 2018. Terakhir wawancara pada tanggal 19 September 2018. akhir bulan September kesehatan Agus Tasman menurun dan menjalani perawatan di rumah sakit pada tanggal 3 Oktober 2018. Agus Tasman tutup usia pada tanggal 12 Oktober 2018. Narasumber lain setelah Agus Tasman meninggal adalah penari pertama *Bedhaya Tolu* yaitu Rusini yang terlibat di dalam proses penciptaan *Bedhaya Tolu*. Penari lain yaitu Sri Rochana, Sri

Setyoasih, dan Mamik Widyastuti. Wawancara juga dilakukan terkait garap karawitan tari yakni Suraji dan Wahyu Santoso Prabowo sebagai pengamat seni tari tradisi Gaya Surakarta. Narasumber terkait rias dan busana *Bedhaya Tolu* yaitu Dewi Kristiyanti.

c. Studi Pustaka

Studi pustaka merupakan penghimpunan data dari sumber tertulis seperti buku-buku yang terkait dengan penelitian. Skripsi dan penelitian ilmiah yang berhubungan dan mampu dijadikan bahan acuan serta pembanding penelitian ini.

“Metodologi Penelitian Kualitatif” oleh Lexy J. Meleong (2012). Buku ini berisi tentang kiat-kiat penelitian kualitatif. Buku ini sebagai bahan acuan penulisan penelitian kualitatif. Kiat-kiat tersebut digunakan penulis untuk menulis serta mengkaji penelitian karakterisasi dalam *Bedhaya Tolu*.

“Titi Laras Gendhing dan Sindhenan Bedhaya-Srimpi Karaton Surakarta” oleh Martapangrawit (1972). Tulisan ini berisi tentang notasi *gendhing* dan *sindhenan “Bedhaya Srimpi”*. Buku ini memuat tentang teks notasi dan *sindhenan Bedhaya Tolu*. Teks notasi dan *sindhen* akan digunakan peneliti untuk menganalisis garap karawitan dalam menentukan isi dari *Bedhaya Tolu*.

“Tari Bedhaya Ketawang Sebagai Induk Munculnya Tari Bedhaya Lain Di Surakarta Dan Perkembangannya (1839-1993)”. Penelitian kelompok yang ditulis beberapa dosen seni tari ISI Surakarta yakni, Nora Kustanina Dewi, Setya Widyawati, Sri Setyoasih, Dwi Rahmani, Fr. Nanik Sri Sumarni, Nanuk Rahayu ini memaparkan tentang sejarah *Bedhaya Ketawang*. Penelitian ini juga memberikan informasi mengenai *Bedhaya Ketawang* dan sebagai titik tolak dalam penyusunan *bedhaya* garap baru seperti *Bedhaya Tolu*. Memberikan informasi mengenai tahun diciptakan dan menyebutkan bahwa *Bedhaya Tolu* merupakan *bedhaya* garap baru. Buku ini digunakan sebagai acuan pendiskripsian ragam gerak dalam koreografi *Bedhaya Tolu* sebagai *bedhaya* garap baru yang pijakan awalnya dari *Bedhaya Ketawang* sebagai induk dari *bedhaya*.

“Bedhaya Anglirmendhung Monumen Perjuangan Mangkunegara I 1757-1988)” Tesis untuk menempuh derajat S-2 oleh Wahyu Santoso Prabowo. Penelitian berisi tentang sejarah proses yang melatar belakangi terbentuknya *bedhaya Anglirmendhung*. Kajian terkait *bedhaya pitu* atau *bedhaya kadipaten* ini digunakan penulis sebagai tinjauan sumber atau referensi dalam menulis penelitian mengenai *Bedhaya Tolu*.

Buku *Analisis Gerak Dan Karakter* oleh Agus Tasman, 2008. Buku ini menjelaskan tentang analisis gerak serta pemaparan karakter dalam tari. Buku ini digunakan penulis sebagai referensi dalam mengkaji karakter dan gerak.

“Tari Bedhaya Pulung Tinjauan Deskriptif Koreografis” 1992, Saryuni Padminingsih, Laporan Penelitian. Penelitian ini menjelaskan tentang proses penciptaan tentang *Bedhaya Pulung* serta elemen-elemen terkait pada sajiannya. Penelitian ini juga memaparkan tentang deskripsi yang ada pada tari *Bedhaya Pulung*. Secara kajian formal dan material sudah sangat berbeda dengan penelitian oleh penulis meskipun sama-sama mengkaji tentang *bedhaya*.

“Garap Susunan Tari Tradisi Surakarta : Sebuah Studi Kasus *Bedhaya Ela-Ela*” 2007, Sunarno Purwolelono, Tesis. Tesis ini berisi tentang konsep garap dan konsep tari tradisi yang ada pada Tari Gaya Surakarta yang diimplementasikan pada tari *Bedhaya Ela-ela*. Penelitian ini juga menjelaskan tentang proses garap *Bedhaya Ela-ela* secara mendasar. Serta mengungkap kontribusi *bedhaya Ela-ela* sebagai suatu karya tari perkembangan dalam *genre bedhaya*.

“*Komposisi Tolu Garapan Bedaya*” buku ini merupakan tulisan Agus Tasman Ranaatmodjo. Berisi tentang uraian singkat proses kreatif, konsep awal pembuatan *Bedhaya Tolu*. Buku ini

memaparkan informasi awal pembuatan *Bedhaya Tolu*. Buku ini digunakan penulis sebagai informasi awal tulisan untuk penelitian. “Tari Bedhaya Ela-Ela Karya Agus Tasman : Representasi Rasa Budaya Jawa” 2017, Katarina Indah Sulastuti, Disertasi. Penelitian ini berisi tentang Kreativitas Agus Tasman dalam menciptakan *Bedhaya Ela-ela*, bentuk dan struktur tari *Bedhaya Ela-Ela* hingga representasi “rasa budaya Jawa” yang dituangkan Agus Tasman dalam *Bedhaya Ela-Ela* melalui segala aspek dan elemen-elemen pendukung tari. Proses penghayatan koreografer yang kemudian direinterpretasikan oleh penari melalui penghayatan rasa sehingga mampu menunjukkan bahwa tari merupakan kristalisasi pemahaman konsep religi, etika, dan estetika budaya Jawa.

2. Analisis data

Menindak lanjuti proses pengumpulan data, maka diadakan tahap pengolahan data. Pengolahan data berfungsi mengklasifikasi, mengolah, menganalisis, atau menyaring data-data agar diperoleh data yang lebih akurat. Proses analisis data dimulai dengan menelaah seluruh data yang tersedia dari berbagai sumber (Totok Sumaryanto, 2007: 105). Data itu sangat

banyak, maka peneliti harus membaca, menelaah dan mempelajarinya.

Data-data yang dianalisis berupa data-data hasil wawancara dari berbagai narasumber, dokumen-dokumen berupa buku-buku yang memuat informasi mengenai *Bedhaya Tolu*, serta foto-foto dan rekaman audio video sajian *Bedhaya Tolu*. Data-data tersebut diklarifikasi, kemudian diolah untuk menghasilkan informasi yang akurat dan sesuai dengan keadaan obyek penelitian.

Proses analisis data dibutuhkan interpretasi data untuk memperoleh arti dan makna yang lebih mendalam dan luas terhadap hasil penelitian yang sedang dilakukan. Pembahasan hasil penelitian dilakukan dengan cara meninjau hasil penelitian secara kritis dengan teori yang relevan dan informasi akurat yang diperoleh dari lapangan. (Moleong, 2012:151)

3. Penyajian Data

Data-data yang telah dianalisis kemudian disajikan menjadi laporan hasil penelitian berupa deskriptif-interpretatif untuk memperoleh kesimpulan pada akhir penulisan penelitian. Hasil penulisan penelitian digunakan untuk keperluan studi akademis berupa skripsi untuk studi S1.

H. Sistematika Penulisan.

Pola penyusunan hasil penelitian menjadi jelas dan terstruktur maka hasil penelitian disusun dengan sistematika sebagai berikut :

BAB I Pendahuluan berisi latar belakang permasalahan, rumusan masalah, tujuan serta manfaat penelitian, tinjauan pustaka, landasan pemikiran yang digunakan untuk menganalisis *Bedhaya Tolu*, metode penelitian yang digunakan dalam melakukan tahap-tahap penelitian hingga penulisan data-data, dan sistematika penulisan.

BAB II Bentuk koreografi menjelaskan dan mendeskripsikan tentang bentuk koreografi *Bedhaya Tolu* karya Agus Tasman Ranaatmodjo. Mengurai koreografi berdasarkan elemen-elemen tari dalam sajian tari *Bedhaya Tolu* sesuai dengan perangkat analisis mengenai elemen koreografi menurut Y. Sumandiyo Hadi. Menjelaskan tentang struktur sajian dalam *Bedhaya Tolu* sesuai dengan struktur sajian yang ada pada Tari Gaya Surakarta.

BAB III Karakterisasi dalam *Bedhaya Tolu* memaparkan dan menjelaskan tentang karakter dan karakterisasi dalam *Bedhaya Tolu* karya Agus Tasman Ranaatmodjo. Karakterisasi diurai melalui elemen koreografi yang bersifat statis seperti gerak, rias dan busana, serta karawitan tari *Bedhaya Tolu*.

BAB IV Penutup Berisi tentang simpulan hasil penelitian secara rinci berdasarkan data-data yang telah didapatkan baik di lapangan maupun dipustaka.

Daftar Pustaka

Lampiran

Glosarium



BAB II

KOREOGRAFI *BEDHAYA TOLU*

Apabila tari dinilai sebagai bentuk seni, maka perlu kiranya untuk mengetahui tentang pengetahuan komposisi tari yang disebut juga dengan pengetahuan koreografi (Soedarsono, 1978:21). Secara tidak langsung bahwa komposisi tari merupakan istilah lain dari koreografi. Pengaplikasian pengertian bentuk menurut Suzane K. Langer adalah dari sudut pandang bentuk sebagai bentuk seni melalui pemikiran Soedarsono dengan paparan mengenai aspek koreografi dalam sajian tari *Bedhaya Tolu*.

Kata koreografi berasal dari bahasa Yunani, dari kata *Choreia* yang berarti tari massal dan *grapho* berarti pencatatan. Berdasarkan makna, koreografi berarti catatan tentang tari. Seiring perkembangannya di dunia tari, pengertian koreografi disebut pula sebagai bentuk garapan tari. Konsep koreografi dipakai sebagai pemahaman terhadap analisis tari yang dapat dicatat atau dideskripsikan baik tarian kelompok atau tarian tunggal (Hadi, 2007:24).

Aspek koreografi dalam penyusunan tari meliputi konsep karya, struktur sajian, dan elemen-elemen dalam koreografi dijelaskan sebagai berikut :

A. Konsep Karya.

Bedhaya Tolu lahir dari sebuah gagasan yang ditujukan untuk memberikan *pisungsung* terhadap Yulius Tahiya dengan mengangkat nama *wuku* yaitu *wuku Tolu*. Agus Tasman mengangkat simbol-simbol dalam *wuku Tolu* sebagai ide sentral dalam menggarap *Bedhaya Tolu*. Ide sentral merupakan ide pokok atau konsep utama dalam penyusunan *Bedhaya Tolu*. *Bedhaya Tolu* ditarikan oleh 7 penari wanita. Upaya pembentukan karakter dalam *Bedhaya Tolu* dapat dilihat dari pemilihan gerak serta kualitas gerak yang dihasilkan melalui penari. Karakterisasi digarap berdasarkan simbol dalam *wuku Tolu* yakni, interpretasi dari simbol burung branjangan, serta dua tokoh yang ada pada *wuku Tolu* yaitu Bambang Tolu dan Dewa Bayu. Ketiga simbol tersebut menjadi bentuk ungkap yang disampaikan melalui elemen-elemen koreografi seperti gerak dan pola lantai. Upaya lain yaitu dengan mode kostum yang berbeda dengan *bedhaya* yang lain, yaitu berupa kebaya lengan panjang dengan hiasan rambut berupa *jamang*.

Gagasan lain yang mendasari penciptaan *Bedhaya Tolu* selain dari *wuku Tolu* yaitu nilai kegagahan Yulius Tahiya. Sebagai pemilik *wuku*, karakter Yulius Tahiya menjadi faktor utama pembentukan karakter garap gerak dan karakter garap komposisi (Agus Tasman, wawancara, Juni 2018). Maka, dalam sajian *Bedhaya Tolu* memiliki keunikan baik dari

segi kostum maupun secara koreografi sebagai pembeda atau ciri khusus yang dimiliki *Bedhaya Tolu*.

Yulius Tahiya lahir di Surabaya, Hindia Belanda 13 Juli 1916-meninggal Jakarta, Indonesia 30 Juli 2002 pada umur 86 tahun. Seorang pengusaha, politikus, mantan prajurit asal Indonesia yang berasal dari keluarga keturunan ambon. Setelah mundur dari militer Tahiya memulai karir bisnisnya diperusahaan Caltex, Tahiya juga mendirikan perusahaannya sendiri yang bernama Bank Centra Niaga (<http://id.m.wikipedia.org/wiki/Julius-Tahija>, diakses 23 September 2019)



Gambar 1. Yulius Tahiya tahun 1993, (dokumentasi, Store.tempo.com).



Gambar 2. Penari *bedhaya Tolu* pertama dengan Yulius Tahiya beserta istri, R.L. Martapangrawit dan Agus Tasman (Foto koleksi Rusini, 1975).

B. Struktur Tari *Bedhaya Tolu*.

Penggarapan tari tradisi gaya Surakarta tidak lepas dari struktur tari, terutama dalam *genre bedhaya*. Struktur *bedhaya* merupakan struktur tari yang telah memiliki kemapanan susunan, sehingga dapat dipakai sebagai panutan terhadap susunan tari lainnya di lingkup tari tradisi Surakarta. Struktur tari *bedhaya* yang dimaksud adalah struktur *Bedhaya Ketawang*. Hal ini karena *Bedhaya Ketawang* merupakan induk dari *bedhaya-bedhaya* lain yang ada di Surakarta. Adapun struktur sajian *bedhaya* terdiri dari *maju beksan*, *beksan*, *perang beksan*, dan *mundur beksan* (Purwolelono, 2007:92).

Maju beksan adalah salah satu bagian struktur tari yang susunan gerak atau *jogednya* ditata sedemikian rupa dapat dipergunakan untuk *kapang-kapang* atau berjalan dari *gedhongan* masuk menuju tempat menari yang disebut *gawang pokok*. *Gedhongan* merupakan tempat penantian para penari yang sudah siap menari, yang sering dipergunakan untuk tempat berbusana dan berhias diri (Prihatini,dkk, 2007:49). Pada sajian *Bedhaya Tolu maju beksan* dimulai dari sisi pendopo sebelah kiri dari penari. *Maju beksan* menggunakan gerak *kapang-kapang* menuju *gawang supana*. *Gawang supana* secara tradisi untuk menyebut tempat yang pertama dilaksanakan duduk atau *jengkeng sembahan* hingga berdiri *tanjak*. *Kapang-kapang* dilakukan oleh ke 7 penari secara berurutan yang biasa disebut dengan pola *urut kacang*.

Beksan adalah salah satu bagian struktur tari yang susunan *jogednya* merupakan bagian pokok yang terdiri atas beberapa pola *sekarang/* vokabuler. *Beksan* pada sajian *Bedhaya Tolu* berisi tentang vokabuler-vokabuler gerak Gaya Surakarta Putri yang dikembangkan dan disusun sedemikian rupa oleh Agus Tasman sebagai hasil interpretasi dari simbol branjangan yang ada pada *wuku Tolu*. Branjangan dalam *wuku Tolu* berupa burung. Burung jenis ini dikatakan sebagai burung yang terkenal sangat lincah, karena suka bergerak dan melompat. Selain itu juga bisa terbang secara vertikal, berbeda dengan jenis burung lainnya. Visualisasi burung branjangan pada bagian *beksan* berupa banyaknya alur perpindahan

formasi penari. Perpindahan formasi dengan menggunakan ragam gerak *srisig* dan *enjer* yang begitu dinamis. Kelincahan lain ditunjukkan melalui gerak kaki *kicat* yang umumnya terdapat dalam tari gaya Surakarta Putra Alus.

Perang beksan adalah salah satu bagian struktur tari yang merupakan kelanjutan dari *beksan* yang penataannya terdiri dari beberapa *sekaran joged* diseling pola *perangan* (*panahan, pistulan, keris*). Pada sajian *Bedhaya Tolu perang beksan* dimulai dari *gendhing ke 2*. Diawali dengan *sembahan* kemudian dilanjutkan dengan *sekaran panahan*, dan *pistoln*. Perubahan suasana antara *beksan* dengan *perang beksan* terlihat sangat jelas. Pada bagian ini lebih menonjolkan suasana agung dan sakral pada sajian *bedhaya*.

Mundur beksan salah satu bagian struktur tari yang *jogednya* ditata untuk dipergunakan keluar dari area tempat menari menuju *gawang sopana* dan dilanjutkan menuju *gedhongan*. Sajian *Bedhaya Tolu* memenuhi syarat ini, karena pada akhir sajiannya menggunakan gerak *srisig mundur* yang digunakan untuk menuju *gawang supana* dan dilanjutkan *kapang-kapang* untuk menuju *gedhongan*.

C. Elemen Koreografi *Bedhaya Tolu*.

Paparan mengenai bentuk seni sebagai catatan hasil koreografi pada tari *Bedhaya Tolu* perlu memahami lebih jelas tentang pengertian

koreografi itu sendiri. Menurut Y. Sumandyo Hadi konsep koreografi dipakai sebagai pemahaman analisis terhadap tari yang dapat dideskripsikan atau dicatat, baik tarian kelompok maupun tarian tunggal (Hadi, 2007 : 24). *Bedhaya Tolu* merupakan koreografi kelompok jika dilihat dari jumlah penarinya sebanyak 7 orang penari, sedangkan menurut pembagian *genre* tari termasuk dalam *genre bedhaya* dengan ragam gerak Gaya Surakarta Putri.

Koreografi kelompok mementingkan adanya kerja sama antar penari, saling ketergantungan dan saling terkait satu sama lain. Masing-masing penari memiliki pendelegasian tugas sebagai suatu sistem atau fungsi (Hadi, 2003:1). Elemen-elemen koreografi yang digunakan untuk mendiskripsikan sajian *Bedhaya Tolu* menggunakan pendapat Y. Sumandyo Hadi dalam bukunya yang berjudul *Aspek-aspek Koreografi Kelompok* antara lain : 1) judul tari, 2) tema tari 3), tipe atau jenis tari, 4) model penyajian, 5) penari, 6) gerak tari, 7) rias dan busana, 8) karawitan tari, 9) ruang tari, 10) tata cahaya, elemen-elemen tersebut dijelaskan secara rinci sebagai berikut :

1. Judul Tari

Judul tari mengambil dari nama sebuah *Wuku*, yaitu *Wuku Tolu*. *Wuku* adalah bagian dari siklus dalam penanggalan Jawa dan Bali yang berumur tujuh hari atau sepekan. Siklus *wuku* berlangsung

selama 30 pekan dan masing-masing *wuku* memiliki nama, sehingga terdapat 30 nama *wuku*.

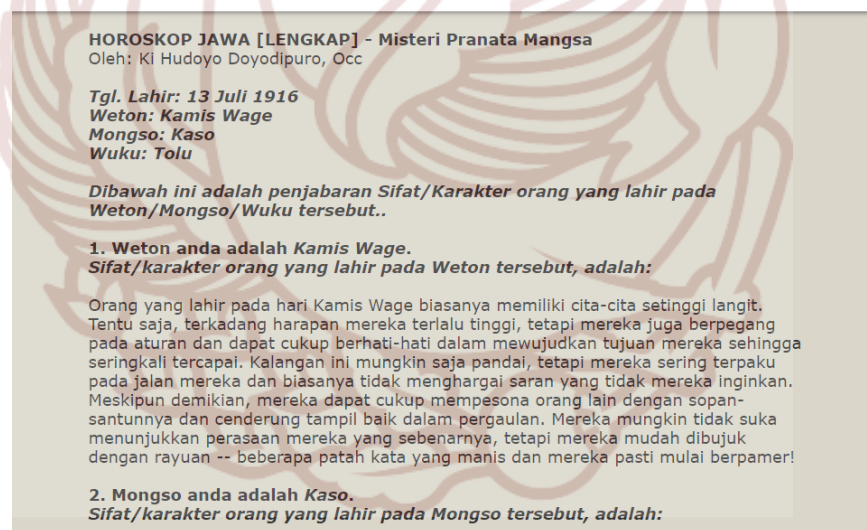
Nama-nama 30 *wuku* didasarkan pada suatu kisah mengenai kerajaan yang dipimpin oleh Prabu Watu Gunung dengan permaisuri Dewi Sinta. Dewi Sinta melahirkan 28 putra. Nama istri dan anak Dewi Sinta dengan Prabu Watugunung itulah yang kemudian dijadikan nama *wuku* yang berjumlah 30. Setiap *wuku* memiliki Batara atau dewa yang melindungi.

Berikut nama-nama *wuku* serta *bathara* yang melindungi :

Wuku Sinta - Batara Yama, Wuku Landep - Batara Mahadewa, Wuku Wukir - Batara Mahayakti, Wuku Kurantil - Batara Langsur , Wuku Tolu - Batara Bayu, Wuku Gumbreg - Batara Candra, Wuku Wariga alit, Wariga - Batara Asmara, Wuku Wariga Agung (Warigadian) - Batara Maharesi, Wuku Julangwangi - Batara Sambu, Wuku Sungsang - Batara Gana Ganesa, Wuku Galungan (Dungulan) - Batara Kamajaya, Wuku Kuningan - Batara Indra, Wuku Langkir - Batara Kala, Wuku Mandasiya (Medangsia) - Batara Brahma, Wuku Julung pujut - Batara Guritna, Wuku Pahang - Batara Tantra, Wuku Kuru Welut (Krulut) - Batara Wisnu, Wuku Merakeh (Merakih) - Batara Suranggana, Wuku Tambir - batara Siwa, Wuku Medangkungan - Batara Basuki, Wuku Maktal - Batara Sakri, Wuku Wuye - Batara Kowera, Wuku Manahil - Batara Citragotra, Wuku Prangbakat - Batara Bisma, Wuku Bala - Batara Durga, Wuku Wugu - Batara Singajanma, Wuku wayang- Batara Sri, Wuku Kulawu (Kelawu) - Batara Sadana, Wuku Dukut - Batara Sakri, Wuku watugunung-BataraAnantaboga (<https://id.m.wikipedia.org/wiki/Wuku>).

Alasan mengangkat nama *wuku* sebagai judul suatu tarian tidak serta-merta, ada alasan dan sebab di balik pemberian nama itu. Agus Tasman mengangkat nama *wuku* sebagai sajian tari yakni berawal dari latar belakang terciptanya *Bedhaya Tolu*. Bahwa *Bedhaya Tolu*

merupakan sebuah *pisungsung* kepada Yulius Tahiya sebagai peringatan dihari ulang tahunnya. Yulius Tahiya merupakan Direktur Utama PT. Caltex (dikenal sebagai PT Caltex Pacific Indonesia/sekarang Chevron) dan pemilik Bank Centra Niaga pada saat itu. Yulius Tahiya merupakan seseorang yang mengagumi kesenian tradisi terutama pada tari *bergenre bedhaya*. Berkaitan dengan perayaan ulang tahun Yulius Tahiya, maka dipilihlah nama *wuku* sebagai judul yang menaungi dari hasil koreografi yang diciptakan oleh Agus Tasman.



Gambar 3. Wuku Tolu sesuai dengan tanggal lahir Yulius Tahiya (Screenshoot dari Primbonjawa.com).

2. Tema Tari.

Tema merupakan cerita atau inti yang mendasari dari sajian tari.

Menurut Maryono dalam buku *Pragmatik Genre Tari Pasihan Gaya Surakarta*, tema merupakan rujukan cerita yang dapat menghantarkan

seseorang pada pemahaman esensi nilai-nilai kehidupan. Tema dapat ditarik dari sebuah peristiwa atau cerita, yang selanjutnya dijabarkan menjadi alur cerita sebagai kerangka sebuah garapan (Maryono, 2010:53). *Bedhaya* yang memiliki nilai artistik tinggi serta wujud dari koreografi yang sangat simbolik, sehingga *wuku Tolu* sebagai tema dan isi hanya tersirat. Berdasarkan judul tarinya, sudah jelas bahwa tema dari *Bedhaya Tolu* berpusat pada, baik dari simbol maupun cerita sebagai pacu ide koreografi.

Namun demikian, tema harus sesuatu yang lazim bagi semua orang, karena tujuan dari seni adalah komunikasi antara karya seni dengan masyarakat penikmatnya. Pada pertunjukan tari komunikasi terjalin dari koreografer melalui penari kemudian ke penonton (Soedarsono, 1990:32). Perlu diketahui bahwa pada masing-masing *wuku* memiliki dewa yang melindungi. Dewa yang melindungi *wuku Tolu* yakni Dewa Bayu. Selain memiliki seorang dewa, pada *wuku* juga mempunyai simbol-simbol yang mempunyai makna dari masing-masing simbolnya. Hal tersebut dijelaskan oleh Reksodidjojo (1959) yang dikutip oleh Agus Tasman pada bukunya bahwa :

- Dewa : Batara Bayu berwatak teguh hatinya, tetapi kalau marah mencelakakan tidak dapat dihalangi.
- Bendera : di belakang, artinya kemudian hari mendapat bahagia.
- Pohon : Walikukun, artinya sangat indah warnanya, menakutkan, sangat angkuh, tidak suka keramaian, baik hati dan sakti.
- Burung : Beranjangan, artinya kalau bekerja tergesa-gesa.

Gedung : di depan, artinya memperlihatkan kekayaan murah hati.



Gambar 4. *Wuku Tolu* (Sumber : buku A. Tasman 1990 : 11)

Berdasarkan simbol dan makna *wuku Tolu* yang dipaparkan di atas, sudah jelas bahwa peran *wuku* pada masa itu menjadi penting terkait kehidupan sang pemilik *wuku*. Peran *wuku* sangat mendominasi kehidupan dan pribadi pemilik *wuku*, sehingga pemusatan cerita berdasarkan *wuku Tolu* dan pribadi pemilik *wuku* sangat berkaitan. Begitu pula yang terjadi pada *Bedhaya Tolu*. Ide sentral terhadap penggarapan *Bedhaya Tolu* berdasarkan *wuku* adalah mengangkat simbol-simbol tersebut terhadap penyusunan secara koreografi. Penyematan pemilik *wuku* sebagai ide juga mempengaruhi susunan koreografi dalam sajian *Bedhaya Tolu*, misalnya pada syair

sinden terdapat nama Yulius Tahiya dan penjabaran mengenai *wuku Tolu* yang bertujuan menjadi doa untuk pemilik *wuku*.

3. Tipe atau Jenis Tari

Dari awal pembahasan sudah disebutkan mengenai *genre* tari *bedhaya*. Tipe atau jenis tari sudah sangat jelas dan lugas disebutkan bahwa ini merupakan *genre* tari *bedhaya*. *Bedhaya* merupakan salah satu *genre* tari yang lahir pada masa pemerintahan Mataram. Menurut Nora Kustantina Dewi menyebutkan di dalam tesisnya bahwa tari *bedhaya* adalah *genre* tari putri yang dilakukan oleh 9 penari, dan hanya dimiliki oleh raja di Surakarta dan Yogyakarta. Berdasarkan jumlah penari, tari *bedhaya* merupakan jenis tari kelompok. Pada perkembangan selanjutnya tari *bedhaya* juga muncul di Kadipaten Mangkunegaran dan Pakualaman. Tari *bedhaya* yang dimiliki dari empat istana tersebut tidak lepas dari induk kebudayaan akarnya yang lebih besar yakni Kebudayaan Mataram Baru.

Secara etimologis tari *bedhaya* berasal dari istilah *Sansekerta*, yaitu *baddhya* yang sekarang menjadi *badhaya-bedhaya*. Aktivitas menarikan *bedhaya* sering disebut *abaddaya* yang sekarang disebut *ambedhaya-ambedhaya*. Serat Poestaka Radja II R. Ng. Ranggawarsita mengemukakan *bedhaya* adalah *jajar-jajar sarwi mbeksa sarta tinabuhan ing gansa Lokananta (gendhing kemanak) binarung ing kidung sekar kawu utawi sekar ageng* (Widyastutieningrum, 2003:256). Hal ini menjelaskan, *bedhaya*

merupakan kegiatan menari dalam posisi berbaris dan disertai *Gendhing Lokananta* (*gendhing kemanak* bersama puisi *sekar kawu* atau *sekar ageng*).

Tari bedhaya yang hidup di lingkungan Kraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat merupakan *genre* tari tradisi klasik gaya Surakarta dengan menyajikan serangkaian gerak yang lemah lembut. *Tari bedhaya* pada umumnya menyajikan tema atau cerita seperti kisah percintaan Sultan Agung dengan Kanjeng Ratu Kencana Sari pada *bedhaya Ketawang*. Namun *bedhaya* sangat sulit diikuti alur ceritanya. Gerak-gerak yang digunakan merupakan gerak-gerak non representatif yang bersifat abstrak. Penari tidak memunculkan ekspresi ketika menarikan *bedhaya*. Keseragaman tata rias dan busana semakin mengaburkan pemahaman cerita dalam sajian *bedhaya*. Berbeda dengan *genre pethilan* yang alur ceritanya didukung oleh ragam gerak beserta rias dan busana serta pengkarakteran yang dibawakan oleh penari.

Pemahaman cerita dalam suatu sajian *bedhaya* dapat diidentifikasi melalui penafsiran *cakepan kidung* atau *tetembangan* yang disajikan oleh *sinden*. Berkaitan dengan *cakepan kidung*, Wahyu Santoso Prabowo dalam tesisnya mengenari unsur-unsur yang ada dalam *bedhaya* yakni:

Tari bedhaya mencakup tiga unsur yang saling melengkapi, yaitu : pertama, unsur tari yang mencakup gerak dan pola lantai dengan banyak menggunakan posisi berbaris; kedua, unsur karawitan

yang menunjuk garap *gendhing kemanak*; ketiga, unsur *kidung* yang menggunakan *sekar kawi* (Prabowo, 1990:114).

Berdasarkan pernyataan Wahyu Santoso Prabowo tersebut dapat dipahami bahwa dalam *bedhaya* ada hal penting yang mampu dijadikan sebagai alat untuk mengidentifikasi *genre* tersebut dengan menggunakan tiga poin yakni pola lantai yang berbaris, *gendhing kemanak*, dan *cakepan tembang* dengan *sekar kawi*.



Gambar 5. Formasi (*gawang*) berjajar (*jejer wayang*) dalam *Bedhaya Tolu* dari pementasan gelar karya empu. (Koleksi Mamik Widyastuti, 2016)

Bedhaya merupakan simbol yang diagungkan dalam lingkungan keraton, hal ini selaras dengan pernyataan Hermien Kusmayanti dalam tesisnya bahwa :

Bedhaya merupakan lambang kebesaran yang sengaja diciptakan untuk dipercaya menyimpan kekuatan magis, dengan demikian juga merupakan sarana yang diperlukan bagi keraton untuk mengukuhkan kewibawaan raja (Kusmayanti, 1988 : 27-28).

Seiring dengan perkembangan jaman, tari *bedhaya* yang semula hidup dan berkembang di lingkungan kraton mengalami

perkembangan dihidupkan masyarakat di luar kraton. Perkembangan tari *bedhaya* ini dimulai pada tahun 1970. Pada tahun ini dilakukan revitalisasi tari Gaya Surakarta yang diprakarsai oleh Gendhon Humardani melalui kegiatan di PKJT (Pusat Pengembangan Kesenian Jawa Tengah) dan ASKI (Akademi Seni Karawitan Indonesia sekarang ISI Surakarta). Kegiatan Revitalisasi tari yang dilakukan oleh PKJT dan ASKI ini menentukan program upaya pengembangan tari dengan melakukan penggalian tari, pemadatan tari, peningkatan penciptaan karya-karya tari 'baru', dan penyebarluasan. Melalui upaya kegiatan revitalisasi ini mengutamakan pada *genre bedhaya* dan *srimpi* milik kraton Surakarta Hadiningrat atas ijin dari Sri Susuhunan Paku Buwana XII. Dengan demikian adalah awal mula dari perkembangan tari *bedhaya srimpi* di lingkungan luar kraton. Selain itu upaya mencipta karya seni "baru", pada *genre bedhaya* merupakan sebuah usaha dalam mengemas sajian *bedhaya* agar selalu bisa mengikuti arus perkembangan jaman. Upaya menciptakan *bedhaya* baru dengan bentuk tari Gaya Surakarta yang dikenal dengan *pathokan-pathokan* (aturan-aturan) mengenai bentuk dan pelaksanaannya, akan tetapi *pathokan-pathokan* tersebut dapat ditafsirkan secara kreatif oleh koreografer atau para seniman (Widyastutieningrum, 2007:12-16).

Penyataan mengenai karya seni “baru” pada *genre bedhaya* juga terdapat dalam disertasi yang ditulis oleh Katarina Indah Sulastuti yang mengungkapkan tentang pembagian jenis *bedhaya* di lingkungan luar kraton bahwa : selain *bedhaya* klasik dari luar kraton muncul juga *bedhaya* garapan dengan “nafas baru”, yaitu yang digarap lepas dari pola aturan baku atau *pakem* dalam tari *bedhaya* di dalam kraton (Indah Sulastuti, 2017:145).

Berdasarkan pernyataan tersebut di atas, *Bedhaya Tolu* merupakan *bedhaya* karya tari baru. Meskipun berpijak pada karakteristik tari tradisi *Gaya Surakarta* dan mengacu pada *bedhaya-bedhaya* yang sudah ada. Kebaruan juga terlihat dari penamaan *bedhaya* yang tidak berdasarkan nama *gendhing* tarinya.

Maka pemilihan *genre* penggarapan karya tari *bedhaya* pada sebuah perayaan ulang tahun yakni untuk memberikan kesakralan. Di mana perayaan ulang tahun seseorang adalah sesuatu yang sakral menurut KRT. Hardjonagoro (Ranaatmodjo, 1990:12).

Menurut K.R.T Hardjonagoro dalam buku *Bedhaya Srimpi* kita dapatkan bahwa pada umumnya *bedhaya* terdiri dari sembilan penari. *Bedhaya* sembilan penari menggunakan latar belakang filsafat ‘*babahan harwa sanga*’ (Ranaatmodjo , 1990:24). Dikatakan umum karena induk *bedhaya* yang ada di Surakarta adalah *Bedhaya Ketawang* milik Kraton Surakarta Hadiningrat. Hal itu dimuat dalam serat *Wedhapradangga*

yang menyebutkan bahwa jumlah sembilan orang ini dimulai dari zaman Sultan Agung yang disebut juga *bedhaya* zaman keislaman. Selain itu disebut pula *bedhaya* dengan jumlah tujuh penari yang dikatakan dengan *bedhaya cara kina* yaitu pada zaman kedewatan yang berarti pada masa Hindu (Wahyu Santoso Prabowo, 1990:112-113). Tujuh penari pada zaman Hindu merujuk pada cerita *Kakawin Arjuna Wiwaha*, merupakan bidadari yang diutus Bathara Indra untuk menggoda Arjuna yang sedang bertapa. Tujuh bidadari tersebut merupakan salah satu gambaran tentang unsur yang terdapat dalam diri manusia yaitu :

1. *Rupa* (roman muka, bentuk,)
2. *Jiwa* (hakikat hidup)
3. *Lingga sarira* (keberadaan badan halus setelah meninggal)
4. *Kama rupa* (jiwa kehewanan pada manusia)
5. *Manas* (jiwa manusia atau kepribadian)
6. *Buddhi* (akal atau daya cipta)
7. *Atma* (jiwa, intisari angan-angan atau asas ketuhanan) (Indah Sulastuti, 2017:94)

Jumlah angka tujuh pada ajaran Hindu nampak terkait dengan ajaran *saptatimira*. Tujuh asas yang terdapat dalam *saptatimira* ini adalah tujuh macam kegelapan atau kemabukan yang merupakan musuh-musuh dalam diri manusia. Tujuh asas *saptatimira* terdiri atas :

1. *Surupa*, yang berarti mabuk akan rupa
2. *Dhana*, berarti mabuk kekayaan
3. *Guna*, berarti mabuk kepandaian
4. *Kulina*, mabuk akan keturunan
5. *Yowana*, berarti mabuk akan keremajaan.
6. *Sura*, berarti mabuk minuman keras
7. *Kasuran*, mabuk kemenangan (Prabowo, 1990:104-105)

Konsep kedua bahwa pada saat pemerintahan kerajaan (keraton), ada perbedaan *bedhaya* kraton Kasunanan dengan keraton Mangkunegaran sebagai *kadipaten*. Dahulu *kadipaten* memiliki *bedhaya* yang ditarikan 7 penari. *Bedhaya* ini biasa disebut dengan *bedhaya kadipaten*. *Bedhaya* berjumlah 9 hanya dimiliki oleh raja yang berkuasa pada pusat pemerintahan (Rusini, wawancara Desember 2018). Oleh karenanya *bedaya pitu* bukanlah suatu yang dicari-cari tanpa latar belakang semuanya mempunyai alasan dan dasar filsafati. Berkaitan dengan jumlah penari, tari *bedhaya* masuk pada kategori koreografi kelompok.

Latar belakang dan alasan *bedhaya* dengan tujuh penari untuk *Bedhaya Tolu* mempunyai prinsip dasar sebagai konsep. Berdasarkan simbol yang ada pada gambar *wuku Tolu* ada 6 jenis. Keenam jenis itu digunakan sebagai dasar penokohan dalam garapan. Dan sebagai dasar dalam komposisi *bedhaya*, untuk menjadi tujuh maka ditambah

dengan tokoh yang mempunyai *wuku* itu sendiri (Wahyu Santoso Prabowo, Wawancara, 9 Januari 2018).

Agus Tasman menciptakan sajian *bedhaya* dengan 7 penari adalah bukan tanpa sebab, melainkan berdasarkan prinsip *bedhaya* pada Keraton maupun *bedhaya cara Kina* yang dipaparkan oleh Wahyu Santoso Prabowo sehingga *Tolu* merupakan wujud simbolisme dari interpretasi Agus Tasman dari sebuah nama *wuku*. Berdasarkan rujukan perjalanan tari *bedhaya* yang berkembang di Surakarta dalam Disertasi Katarina Indah Sulastuti, *Bedhaya Tolu* merupakan *bedhaya* pada era Revitalisasi Tari Gaya Surakarta oleh PKJT dan ASKI namun, dari sisi yang lain dapat pula disebut sebagai *bedhaya* dengan “nafas” baru.

4. Model Penyajian

Model penyajian atau cara penyajian menurut Y. Sumandyo Hadi dibagi menjadi 2 yakni bersifat representasional dan simbolis. Model penyajian yang bersifat representasional yakni bentuk-bentuk yang mudah dikenali sebagai contoh adalah bentuk-bentuk mime atau tiruan. penyajian yang bersifat simbolis adalah sajian tari dengan bentuk-bentuk yang susah dikenali makna gerakannya. Kemudian Sumandyo Hadi juga menggabungkan 2 pemahaman kombinasi dua cara penyajian tersebut menjadi mode simbolis representasional.

Sajian *Bedhaya Tolu* dapat dianalisis dan dikenali bahwa bentuk-bentuk gerak yang digunakan menggunakan *genre* tradisi Gaya Surakarta dengan mengambil vokabuler gerak-gerak tari putri. Selain itu hakikat tari sebagai hayatan terutama pada tari tradisi terutama yang hidup dan berkembang di Jawa akan menyajikan gerak-gerak simbolis. Menurut Katarina Indah Sulastuti dalam Disertasinya menyebutkan bahwa :

Bagi orang Jawa, sudah menjadi kebiasaan untuk selalu mewujudkan pandangan, gagasan atau konsep-konsep keseniannya dan juga kebudayaannya melalui simbol-simbol yang dibuatnya. Simbol-simbol tersebut terwujud dalam benda-benda seninya, karya sastra, dan perilaku seninya (musik maupun gerak dalam tari). Simbol-simbol yang dibuat memiliki makna filosofis (Sulastuti, 2017:91).

Begitu juga dengan *Bedhaya Tolu* yang menggunakan model sajian simbolis ini, dilihat dari bentuk sajian baik dari ragam gerak yang digunakan dan makna atau isi dari *wuku Tolu* itu sendiri yang disajikan dari garap komposisi koreografi pada *Bedhaya Tolu*.

Sesuai hasil analisis dan dari pernyataan Sumandyo Hadi mengenai model penyajian suatu pertunjukan tari, dapat dikatakan bahwa sajian *Bedhaya Tolu* menggunakan model penyajian simbolis representasional. Hal ini didukung dari fakta lapangan yang terdapat pada *Bedhaya Tolu*. Penggunaan model penyajian representasional berkaitan dengan nilai estetika Jawa, karena tari *bedhaya* merupakan tari yang memiliki nilai adiluhung.

5. Penari

Penari merupakan media ungkap dari sajian tari. Tari tercipta dari dua sisi kekuatan yang saling menghidupi yakni koreografer dan penari. Maksudnya, adalah kekuatan gerak tubuh (jasmani) atau presentasi obyektifnya dengan kekuatan gerak jiwa (rohani) atau realita subyektifnya. Dengan kata lain hal ini merupakan suatu interaksi yang selaras antara isi dengan bentuk atau sebaliknya (S. Nalan, dan Iyus, 1999: 1-3).

Bedhaya Tolu ditarikan oleh 7 penari wanita. Berdasarkan pembagian jumlah penari, sajian *Bedhaya Tolu* dikategorikan dalam koreografi kelompok. Dengan pembagian jabatan dalam *bedhaya* antara lain *batak*, *endhel*, *gulu*, *dhadha*, *apit ngarep*, *apit mburi*, dan *buncit*. *Bedhaya Tolu* merupakan karya tari “baru”. Maksudnya, *Bedhaya Tolu* merupakan karya tari *bedhaya* yang hidup dan berkembang di luar kraton. Sehingga dalam pemilihan penarinya tidak ada aturan-aturan khusus seperti dalam *bedhaya Ketawang*. Akan tetapi dalam pemilihan penari dalam *Bedhaya Tolu* ditentukan berdasarkan kualitas kepenarian dan ketubuhan penari, agar makna dan karakter dapat tersampaikan kepada penonton (Agus Tasman, wawancara Juni 2018).

Sajian tari *bedhaya* di Jawa masih ada pertimbangan terhadap postur tubuh penari. Tari *bedhaya* dapat ditarikan oleh para penari

yang postur tubuh yang sama, tetapi dapat pula berbeda sesuai dengan penokohan atau karakternya. Dua perbedaan pendapat ini tergantung pada interpretasi penata tarinya (Hadi, 2003 : 19). Menurut Agus Tasman dalam *Bedhaya Tolu* diharapkan postur tubuh penarinya sama, akan tetapi bisa jadi berbeda untuk penari *batak* dan *endhel*.

Perbedaan terhadap *batak* dan *endhel* adalah untuk memperkuat penokohan dalam karakter gerak untuk keduanya. Karena dalam koreografi garapan *bedhaya* penari *batak* dan *endhel* memiliki peran penting terutama ketika *gendhing sirep*. Selain *batak* dan *endel* penari *dhadha* pada *Bedhaya Tolu* ini juga memiliki karakter yang berbeda pada karakter garap komposisi dan karakter garap gerak. Penari *dhadha* diinterpretasikan oleh pengkarya sebagai simbol dari *bethari* branjangan yang dalam simbol *Wuku Tolu* berwujud Burung. Karakter burung branjangan diinterpretasikan oleh Agus Tasman berupa kualitas kepenarian dengan karakter gerak lebih lincah (Agus Tasman, wawancara Mei 2018).

Pada sajian *Bedhaya Tolu* yang dipentaskan di Pendopo Institut Seni Indonesia Surakarta pada tanggal 15 Februari 2016 ditarikan oleh dosen Seni Tari Institut Seni Indonesia Surakarta. Dari latar belakang para penari sudah sangat jelas bahwa masing-masing dari mereka adalah dosen seni tari, sehingga secara otomatis pengalaman mereka

mengenai tari utamanya seni tari Jawa sudah sangat kental dan melekat baik secara teknis maupun penjiwaan pada sajian tari.

6. Gerak Tari

Medium tari adalah gerak yang merupakan dasar ekspresi. Gerak dalam tari adalah bahasa yang dibentuk menjadi pola-pola gerak seorang penari diatas pentas (Sumandyo, 2007:29). Pernyataan mengenai pengertian gerak menurut Sumandyo Hadi, maka gerak menjadi penting dalam tari. Gerak merupakan medium utama dalam menyampaikan suatu ide sehingga gerak dalam tari selalu memiliki makna atau sebuah simbolisasi.

Gerak yang disajikan pada *Bedhaya Tolu* yakni menggunakan vokabuler gerak Gaya Surakarta Putri. Pemilihan gerak berdasarkan ide garap serta karakter yang ingin dituangkan dalam koreografi *Bedhaya Tolu*. Sehingga dalam penyusunan *Bedhaya Tolu* dilakukan pemilihan gerak serta pengembangan terhadap vokabuler gerak Surakarta Putri dan pemotongan terhadap gerak pada *bedhaya* yang ada di Surakarta.

Seperti halnya dengan penjelasan Y. Sumandiyo Hadi dalam bukunya yang berjudul *Aspek-Aspek Dasar Koreografi Kelompok* menyatakan bahwa :

Konsep garap gerak tari dapat menjelaskan pijakan gerak yang dipakai dalam koreografi, misalnya dari tradisi klasik, atau tradisi kerakyatan, modern dance atau kreasi penemuan bentuk-bentuk gerak alami, studi gerak-gerak binatang, atau olah raga, serta berbagai macam pijakan yang dikembangkan secara pribadi (Hadi, 2003:86).

Sebagai contoh adalah pada *beksan* awal pola-pola yang digunakan yakni vokabuler Gerak Surakarta Putri dengan menambahkan gerak *ogek lambung*. Jika diamati secara detail, pada bagian *gendhing* pertama gerak *ogek lambung* mengalami repetisi di beberapa bagian. Serta pada sekaran tertentu terdapat *junjungan* kaki. Hal ini memberikan kesan *prenes* pada sebuah tarian *bedhaya* yang biasa terlihat lemah lembut dan anggun (Mamik Widyastuti, wawancara November 2018).

Pembagian gerak menurut Sumandiyo Hadi dapat dibagi menjadi motif gerak, gerak penghubung, dan gerak pengulangan (Hadi, 2003:47-49). Motif gerak yang telah dipadukan, kemudian menjadi gerak pokok dalam sajian tari yaitu :

a. Motif Gerak

1. Kapang-kapang

Kapang-kapang adalah gerak berjalan dengan posisi kaki *mager timun* yaitu dengan menapakkan tumit segaris lurus dengan ibu jari kaki yang di belakang dengan jari-jari kaki ekstensi atau *nylekenthing*. *Kapang-kapang* digunakan diawal ketika maju *beksan* yaitu pada saat para penari masuk menuju panggung tepat

menuju *gawang* tari. Kemudian *kapang-kapang* digunakan kembali pada saat bagian akhir mundur *beksan* yaitu pada saat para penari selesai menari *Bedhaya Tolu* dan diakhir berjalan dari panggung keluar menuju *gedhongan*.

Kapang-kapang maju *beksan* diiringi dengan *pathetan gendhing*, sedangkan pada bagian mundur *beksan* diiringi dengan *gendhing ladrang*. *Bedhaya Tolu* menyajikan gerak *kapang-kapang* mundur *beksan* dengan karakter lebih gagah sebagai tanda kehidupan yang menyenangkan yang jika diaplikasikan kepada penari merupakan motivasi atas terselesaikannya tarian *Bedhaya Tolu* dipentaskan.

2. *Ndhodhok*

Ndhodhok merupakan gerak dalam kategori level rendah. Gerakan ini diawali dengan posisi berdiri kemudian turun kebawah seperti *jengkeng*, namun lutut tidak ditumpukan di lantai. Tangan kiri memegang sampur, tangan kanan memegang *samparan*. Setelah posisi *ndhodhok* kemudian kaki melangkah secara bergantian. *Bedhaya Tolu* menggunakan ragam gerak ini pada bagian awal setelah *kapang-kapang*, dengan diiringi syair *pathet*.

3. *Sembahan*

Sembahan merupakan ragam gerak yang juga menggunakan level rendah. *Sembahan* yang berarti manembah merupakan bagian

dari awal sebuah tarian. Sembahan dimulai dari duduk bersila kemudian menyatukan kedua tangan hingga di depan hidung. Ibu jari kedua tangan berada di depan hidung. Semua jari tangan berjajar rapat. Lanjutan dari gerakan *sembahan* adalah *jengkeng nikelwarti*. *Jengkeng nikelwarti* merupakan gerak dengan posisi *jengkeng*. Ragam gerak yang digunakan *kapyuk sampur*, yaitu memegang sampur dengan cara *ngolong* kemudian dilempar di depan lutut, tangan kiri *nampani* dengan cara *ukel mlumah* di bawah tangan kanan. Posisi badan agak membungkuk mengikuti gerakan tangan. Kemudian sampur dibawa ke samping kanan badan dihempaskan ke belakang, tolehan mengikuti sampur. Ragam gerak lain terdapat pula *laras nekuk astha*, yaitu posisi tangan ditekuk di samping *cethik*/pinggang dengan posisi siku tangan berbentuk sudut 90 derajat.

Gerak *sembahan* digunakan sesuai dengan maknanya yaitu manembah. Gerak ini merupakan visual sebagaimana manusia berdoa terhadap Tuhannya. Dapat pula sebagai pembelajaran bahwa ketika akan memulai sesuatu hendaknya diawali dengan doa.

4. *Laras sangupati*

Laras sangupati merupakan salah satu sekaran wajib pada salah satu *genre tari srimpi* yaitu *srimpi sangupati*. *Bedhaya Tolu*

menggunakan *laras sangupati* pada bagian awal untuk *batak* dan *endhel ajeg*. Gerak *laras sangupati* dilakukan setelah gerak penghubung yaitu *sindhet kiri*. *Laras sangupati* diawali dengan *ngembat menthang* tangan kanan yaitu tangan kanan dibawa turun kebawah lurus kemudian dibawa ke atas samping kanan segaris lurus dengan *cethik*, bentuk jari *ngrayung* dan tolehan ke kanan. Setelah itu kaki kanan *debeg gejug*, bersamaan dengan tangan kanan dibawa ke samping kanan telinga sambil *ukel wutuh*. Ketika *ukel wutuh* tangan kanan *usap jangga tolehan* kepala mengikuti gerak tangan kanan. Gerak ini diakhiri dengan *sindet* kanan.

5. Golek iwak

Gerak *golek iwak* merupakan salah satu *sekaran* yang ada pada tari gaya Surakarta Putri. Gerak ini diawali dengan tangan kiri *ngrayung trap puser*, tangan kanan *menthang* dan diputar ke depan kemudian *ukel mlumah* di samping tangan kiri kemudian dilanjutkan dengan gerak *sindet*. Gerak *golek iwak* dilakukan pada bagian *beksan* setelah *sembahan nikelwanti*. Gerak ini dilakukan dengan menggunakan level tinggi oleh semua penari.

6. Laras ela-ela

Laras ela-ela merupakan salah satu *sekaran* pada tari *bedhaya Ela-ela* yang digunakan pula oleh Agus Tasman ketika menyusun *Bedhaya Tolu*. *Laras ela-ela* dilakukan dengan level tinggi dan

dilaksanakan oleh 5 penari selain *batak* dan *endel* pada *beksan* pertama. *Laras ela-ela* dilakukan setelah *sindheth* kiri, kemudian *nyrimpet* maju kaki kiri di depan kaki kanan *tolehan* ke kiri diikuti dengan *seleh* tangan kanan ambil sampur *menthang* kanan. *Leyek* ke kanan *kipat* sampur kanan belakang kemudian *ngembat* sampur kanan diikuti *leyek* kiri tangan kiri *trap* dahi dengan posisi tangan *ngrayung* jari-jari menghadap dahi tepat di antara kedua alis. Pindah berat badan *leyek* kanan *seleh ngembat* tangan kanan *njujut/jinjit* kedua kaki *nekuk* siku tangan kanan diikuti *tolehan* ke kanan. *Menthang* kanan pindah *leyek* kanan sampil *napak* kaki kanan ke samping. Gerak ini di akhiri dengan *kipat* sampur ke belakang dan dilanjutkan dengan *srisig*.

7. *Ngalap sari*

Ngalap sari merupakan salah satu motif gerak yang banyak mengalami variasi pada sajian *Bedhaya Tolu*. Gerakan ini dilakukan secara berulang, namun dengan variasi yang berbeda. Hal ini sangat menyamarkan pemahaman penonton, meskipun gerak ini dilakukan secara berulang namun tidak membosankan.

Salah satu pengembangan yang dilakukan pada gerak ini yaitu dengan menyisipkan sikap *nggiyul* kaki, yang pada umumnya terdapat dalam *sekaran* putra alus yaitu *genjotan*. Variasi lain yaitu biasanya gerak *ngalap sari* selalu menggunakan

ridhong sampur, hal ini sangat berbeda dengan *Bedhaya Tolu* yang menyajikan *ngalap sari* pada bagian *beksan* pertama *ngalap sari* dilakukan tanpa menggunakan sampur.

Gerak ini diawali dengan *leyek* kiri diikuti tangan kanan *menthang* sampur kanan, kemudian *debeg gejug* kaki kiri tangan kanan *trap cethik*. Tangan kanan *ukel wutuh* menggunakan sampur di atas tangan pergelangan tangan kiri diikuti *ogek lambung* dan *giyul* kaki kanan dengan *cul* sampur. *Debeg gejug* kaki kanan diikuti dengan *seblak* kanan.

8. *Enjer ridhong* sampur

Enjer ridhong sampur merupakan salah satu motif gerak dengan efek berpindah tempat. Gerak ini menggunakan level tinggi. Gerak *enjer ridhong* sampur diawali dengan *menthang* sampur kiri bersamaan dengan toleh ke kiri dan *gejug* kaki kanan, kemudian *napak* kaki kanan *ridhong sampur* kiri diikuti tangan kanan ambil sampur *menthang* kanan. *Enjer* dilakukan dengan menapakkan kaki secara bergantian ke samping.

Gerak *enjer* pada *bedhaya Tolu* tidak hanya dilakukan dengan menggunakan *ridhong* sampur, akan tetapi juga dilakukan hanya dengan *menthang* sampur kanan dan tangan kiri tetap dengan posisi *ngrayung* di *cethik* kiri.

9. *Usap jangga*

Usap jangga adalah gerak dengan menggunakan level tinggi. Gerak ini diawali dengan *menthang* tangan kanan ambil sampur, kemudian *ukel mlumah* di samping telinga kanan dibawa ke depan telinga kiri diberikan ke tangan kiri (*mandhe* sampur) *usap jangga* (*ukel wutuh* di bawah dagu posisi tangan *ngrayung* sambil dibawa ke depan telinga kiri) *tolehan nglewas* (berlawanan dengan posisi tangan).

Gerak *usap jangga* ini dilakukan pada *beksan perangan*, sehingga terdapat pembagian level. Untuk *batak* dan *endel ajeg* menggunakan level tinggi, dan lima penari lainnya menggunakan level rendah dengan posisi *jengkeng*.

10. Panahan

Gerak *panahan* menggunakan level tinggi, gerak ini dilakukan saat perang *beksan* setelah *usap jangga*. Posisi penari menghadap ke penonton kecuali *batak* dan *endel* dengan posisi *gawang adu* kiri. Gerak ini diawali dengan *menthang* tangan kanan bentuk jari *ngrayung* segaris lurus dengan *cethik* kanan, tangan kiri *ngrayung* di depan *cethik* kiri. Kemudian *debeg gejug* kaki kanan diikuti tangan kanan *nyekithing*, berat badan kekiri (*leyek*) bersamaan dengan tangan kanan *ngithing mlumah* mendekati tangan kiri hingga menempel di pergelangan tangan kiri (seperti sikap *indraya*). Kemudian berat badan pindah ke kaki kanan disertai

tangan kanan ditarik menuju *cethik* kanan, tangan kiri *menthang ngrayung*.

Gerak *panahan* merupakan simbolisasi dari gerak memanah yang telah mengalami distilisasi sehingga terdapat makna simbolik dengan mengedepankan estetika. Gerak *panahan* terdapat dalam *perang beksan* dalam sajian tari *Bedhaya Tolu*, tidak hanya pada *Bedhaya Tolu* gerak *panahan* juga digunakan dalam sajian *bedhaya* lain, seperti *Bedhaya Duradasih*, *Bedhaya Ela-Ela*.

11. Pistolan

Gerak *pistolan* merupakan gerak yang dilakukan pada bagian *beksan perangan*. Gerak ini terdapat beberapa rangkaian gerak di antaranya *menthang* tangan yang kemudian dilanjutkan dengan *kengseran*. Gerak ini juga menggunakan level tinggi.

b. Gerak Penghubung.

Gerak penghubung merupakan gerak yang digunakan untuk menghubungkan antar motif gerak satu dengan yang lainnya. *Bedhaya Tolu* menggunakan gerak penghubung untuk menghubungkan rangkaian motif gerak, dan juga sebagai penghubung perpindahan pola rantai satu dengan lainnya. Gerak-gerak tersebut antara lain sebagai berikut :

1. Penghubung motif gerak.

Gerak penghubung motif gerak yaitu *sindet* kanan merupakan gerak penghubung *sekarang*. Gerak ini dilakukan dengan menggunakan level tinggi. Gerak ini diawali dengan *ukel wutuh* tangan kiri bersamaan dengan toleh kiri dan *debeg gejug* kaki kanan. Dilanjutkan dengan *napak* kaki kanan diikuti dengan *gejug* kaki kiri bersamaan dengan *seblak* kanan dan tolehan ke kanan.

2. Gerak penghubung pola rantai atau gerak perpindahan.

Gerak perpindahan dalam *Bedhaya Tolu* di antaranya yaitu :

a. *Srisig*

Gerak *srisig* merupakan gerak dengan level tinggi. Gerak ini digunakan untuk berpindah tempat antara *gawang* satu dengan lainnya. *Srisig* merupakan gerak seperti lari dengan kaki berjinjit dengan kecil-kecil. *Srisig* dalam *Bedhaya Tolu* adalah *srisig* maju dan *srisig* mundur. *Srisig* maju berlari sesuai dengan arah hadap badan. Sedangkan *srisig* mundur merupakan *srisig* yang dilakukan tanpa mengubah arah hadap badan dengan langkah ke belakang. Biasanya *srisig* ini dilakukan dengan posisi tangan *trap puser*, tangan kiri *ngrayung* dan tangan kanan *ngithing*. *Srisig* maju menggunakan pola tangan dan sampur, sebagai contoh yaitu *srisig sampir sampur* yaitu sampur kanan disampirkan di tangan kiri, dan tangan kiri *menthang* sampur dan tangan kanan *ngolong* sampur di *puser*.

b. Kengser

Kengser merupakan berpindahnya posisi dengan menggeserkan kaki ke kanan maupun ke kiri dengan mengangkat secara bergantian tumit kaki dan jari kaki (Brakel, 1991:125) gerakan ini digunakan secara berulang dalam *Bedhaya Tolu* guna berpindah tempat dan juga digunakan pula dalam rangkaian motif gerak untuk mencapai pola yang sudah ditetapkan pada *Bedhaya Tolu*.

c. Gerak Pengulangan

Gerak pengulangan adalah gerak yang dilakukan secara berulang atau dilakukan lebih dari satu kali. Gerak pengulangan yang terdapat dalam *Bedhaya Tolu* yakni gerak *kapang-kapang*, *kengser*, *srising*, *golek iwak*, *ngalap sari*, *enjer ridhong sampur*, *jengkeng*, *sembahan*, *kebyok sampur*, *sampir sampur*.

Selain pembagian gerak tersebut, dapat diidentifikasi secara pengaplikasian bentuknya. Rupanya volume gerak juga mendominasi dalam sajian *Bedhaya Tolu*, gerak-gerak tari putri dengan volume yang tidak lebar atau dengan kesan besar, namun tidak juga sempit atau terkesan meringkus. Hal ini dapat dilihat ketika pola lantai *jejer wayang*, *pentangan* tangan yang digunakan lebih tinggi dari sebelumnya. Hal ini menunjukkan sebuah kegagahan dalam tari *Bedhaya Tolu* yang ditunjukkan melalui volume gerak.

Ketika *janturan* penari *gulu* berdiri kemudian melakukan gerak *enjer* dengan kedua tangan *ridong* sampur, sementara penari lain tetap pada *sekar*an panahan. Menurut Agus Tasman hal ini sebagai visual dari burung branjangan pada simbol *wuku Tolu* yang dituangkan pada komposisi garap gerak untuk memunculkan komposisi garap karakter.

7. Rias dan Busana

Tata rias terkait dengan cara berdandan untuk menghasilkan bentuk yang diharapkan, dalam hal ini rias sebagai salah satu cara untuk mempercantik diri. *Joged* biasanya menggunakan bentuk rias *corrective makeup* (Corson, 2010 : 74). *Makeup* yang digunakan cenderung tebal dari *makeup* sehari-hari. Hal tersebut tampak pada penggunaan bedak, pemakaian *eyebrow pencil* (pensil alis), *eyeshadow* (bayangan pada kelopak mata), *dry rouge* (pemerah pipi) dan *lipstick* (pemerah bibir) selain itu juga menggunakan *eyelash* (bulu mata).

Keseluruhan rias bertujuan memperjelas garis-garis wajah dengan kesan *luruh* tanpa menunjukkan suatu penokohan atau karakter tertentu. Hal ini karena dalam *Bedhaya Tolu* terikat oleh garap komposisi *bedhaya* yang rias antar penarinya adalah sama.

Model tatanan rambut dan aksesoris kepala yang digunakan yakni, *jamang*, *cunduk jungkat*, serta 3 *cunduk mentul* di *gelungan* yang

ditutup dengan bunga melati kemudian ada penambahan bunga *tibo dhodho* yang menjulur di depan dada kanan. Aksesoris lain di bagian telinga menggunakan *sumping* dan *giwang*, dan kalung di leher.



Gambar 6. Rias dan asesoris kepala serta bunga *tibo dhadha* (dokumentasi Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta, 2016)

Busana yang dikenakan yakni menggunakan kebaya bludru berwarna merah dengan sampur *gendologiri* warna biru untuk *batak* dan *endel*. Kebaya bludru warna biru tua dengan sampur *gendologiri* warna merah untuk *gulu*, *dhadha*, *apit ngarep*, *apit mburi* dan *buncit*. Pada bagian pinggang mengenakan sampur *cinde merah* yang ditutup *janur* atau *slepe*. Pada bagian kaki mengenakan desain *samparan* dengan motif *parang barong lar-laran* (Sri Setyoasih, wawancara Desember 2018).

Perbedaan warna busana berupa kebaya warna biru dan merah bersumber dari *Bedhaya Ketawang* sebagai induk tari *bedhaya* di Kraton

Kasunanan Surakarta, bahwa untuk penari *batak* dan *endhel* mengenakan kostum dengan warna yang berbeda. Hal tersebut karena peran penari *batak* merupakan penokohan yang dihadirkan secara simbolis dalam sajian tari *bedhaya*. Berkaitan dengan itu, dalam sajian *Bedhaya Tolu* penari *batak* dan *endhel* juga mencerminkan penokohan yaitu sebagai dewa Bayu dan Bambang Tolu dalam simbol *wuku Tolu*. pemilihan warna merah merujuk pada karakter kedua tokoh yang kemudian diinterpretasi melalui busana yang dikenakan.

Berdasarkan pada gambar *wuku Tolu*, bentuk wayang Dewa Bayu dengan Bambang Tolu memiliki kesamaan dengan dewa Ruci dan Bima. Perbedaannya adalah dalam *wuku Tolu* Bambang Tolu memiliki usia yang lebih muda dibandingkan dengan Bima. Maka hal ini menjadi pertimbangan dalam memilih warna busana merah sebagai simbol kegagahan, dan warna biru sebagai penyeimbang dan simbol kewibawaan dalam karakter dari *wuku Tolu* berdasarkan makna-makna simbol yang terdapat dalam *wuku Tolu* (Wahyu Santoso P, wawancara: Mei 2019).

Makna warna dapat menunjukan simbolik maupun karakternya. Hal ini dijelaskan pada pembagian jenis warna yang menyatakan warna dibagi menjadi 2 jenis yaitu warna panas yang memberikan kesan semangat, kuat dan aktif dan warna dingin yang memberikan kesan tenang, kalem, dan pasif. Warna merah merupakan salah satu

jenis warna panas, dan warna biru merupakan salah satu jenis warna dingin (Sanyoto, 2009:32). Selain itu warna juga memiliki karakter dan simbolisasi. Begitu juga dengan warna merah dan biru yang masing-masing memiliki karakter dan simbolisasi.

Warna merah memiliki karakter yang kuat, cepat, enerjik, semangat, gairah, marah, berani, bahaya. Dibanding warna lain, warna merah adalah warna paling kuat. Warna ini bersifat menaklukkan dan berkuasa. Berbanding terbalik dengan warna merah, warna biru memiliki watak yang dingin, tenang, pasif. Biru melambangkan keagungan, keyakinan, kesetiaan, dan keamanan.

Berdasarkan sifat kedua warna tersebut, mempengaruhi karakter dalam *Bedhaya Tolu*. Warna merah dan biru yang memiliki karakter bertentangan, justru terkesan bahwa warna biru merupakan penyeimbang warna merah. Jika diaplikasikan dalam *Bedhaya Tolu* yang menggambarkan wuku manusia dapat di telaah sebagai simbol kehidupan bahwa segala sesuatu yang baik memiliki sisi yang buruk.

Selain pemilihan warna, model busana berupa kebaya lengan panjang dalam sajian tari *bedhaya* merupakan sesuatu yang tidak umum. Alasan A. Tasman tidak menggunakan desain busana *dhodhot* terhadap *Bedhaya Tolu* ini karena merupakan *bedhaya alit*. *Bedhaya Alit* adalah *bedhaya* yang ditarikan oleh 7 penari. Selain itu ide penciptaan *bedhaya* ini merupakan hadiah ulang tahun sehingga dikhususkan.

Serta untuk memperkuat garap karakter dan garap tokoh pada *Bedhaya Tolu* dengan memberikan perbedaan warna pada komposisinya.



Gambar 7. Busana *Bedhaya Tolu* berupa jarik samparan, kebaya bludru, sampur dan slepe (Dokumentasi Sinta, 2019).



Gambar 8. Penari *Bedhaya Tolu* dengan rias dan busana secara utuh. (Foto : Koleksi Dwi Rahmani, 2016)

8. Karawitan Tari

Karawitan tari merupakan salah satu medium tari yang memiliki peranan sangat penting karena kekuatan ekspresi dari sebuah tari banyak dibantu oleh *gendhing* tarinya. Istilah karawitan tari adalah terjemahan langsung dari istilah teknis dalam bahasa dan konsep budaya Jawa yang sejak lama dipakai yaitu *gendhing beksan* (Tasman,1987:2). Kehadiran *gendhing* tari pada dasarnya memberi latar belakang terhadap perwujudan tari dan mendukung suasana tari serta rasa yang akan ditampilkan dalam sebuah rangkaian gerak tari (Rustopo, 1990:20). Karawitan tari adalah suatu wujud garap yang diperuntukan membantu ungkap komposisi gerak yang diciptakan dengan medium gerak yang menggunakan tubuh sebagai alat.

Bedhaya Tolu menggunakan bentuk *gendhing ketawang* dengan *laras pelog*. *Laras* mampu memberikan rasa dan suasana. Pendapat para ahli mengungkapkan bahwa *laras pelog* memberikan suasana *lungit* (Tasman, 1987:9). Hal demikian sudah jelas bahwa pemilihan bentuk *gendhing* dengan *laras pelog* adalah upaya dalam membantu memunculkan suasana dalam sajian *bedhaya*. Instrumen *kemanak* juga digunakan dalam mengiringi sajian *Bedhaya Tolu*. Instrumen *kemanak* pada tari *Bedhaya Tolu* digunakan untuk mengiringi bagian *beksan* hingga ditutup dengan *jengkeng nikelwarti*. Pada bagian ini semua gerakan yang dilakukan sesuai dengan *seleh gendhing* sehingga rasa geraknya lebih *sigrak*. Hal ini juga dirasakan oleh penari *Bedhaya Tolu*

yang merasa pada bagian *beksan* merupakan bagian yang sulit. Dengan diiringi instrumen *kemanak* pada umumnya *bedhaya* memiliki rasa *seleh* dan terkesan anggun, tetapi hal itu tidak bisa disajikan ketika menarikan *Bedhaya Tolu*. *Bedhaya Tolu* bagian ini memiliki pola perpindahan yang sangat dinamis, sehingga terkesan tidak *seleh* dan *sareh* layaknya *bedhaya* lain (Mamik Widyastuti, wawancara Februari 2019).

Pada bagian kedua tari *Bedhaya Tolu* diawali dengan *sembahan* lagi namun rasa *gendhingnya* lebih sakral dibanding bagian pertama. Pada bagian ini pula kesan wibawa pada rasa gerak lebih muncul. Terutama pada bagian *sirep gendhing* ketika *perang beksan*, menguatkan pemunculan tokoh pada suatu garapan *bedhaya* (Rusini, wawancara Desember 2018).

a. Teks *Sindhen Bedhaya Tolu*

Syair *Sinden* yang digunakan dalam *Bedhaya Tolu* berisi tentang *wuku Tolu*, serta interpretasi Martapangrawit dalam mengaplikasikan antara kehidupan Yulius Tahiya dengan *wuku* yang dimilikinya. Hal demikian terlihat pada terjemahan yang terdapat dalam teks *sindhen Bedhaya Tolu* sebagai berikut :

*Sindhenan Bedhaya Tolu, ketawang gendhing kt. 2 kr. Mg.
Ketawang dipun bawani Sekar Ageng Kuswalalita, lr. Pl. Pt. Lima*

Tabel 1. Terjemahan Teks *Sinden bedhaya Tolu* oleh Wahyu Santoso Prabowo (Sumber : teks sindenan *bedhaya Srimpi* PLP ISI Surakarta)

Bagian	Teks Sindhen	Terjemahan
<i>Pathetan</i>	<i>Cancut gumregut manjing jalanidhi Risang bima adreng Banyu tekeng wentis nampeg Meleg angganya katon naga Gengira sawukir manaut kumelap</i>	Menyiapkan tekat dan semangat untuk memasuki samudra Tokoh Bima memiliki semangat yang membara Deburan ombak menyingkap hingga betis Hingga kemudian air laut menenggelamkan tubuh, terlihat seekor naga Besarnya seperti gunung menerkam sang Bima.
<i>Ketawang gendhing kendang kaleh</i>	<i>Andhe, Babo Ingkang asma Yulius Tahiya ingkang nyata Babo, Darbe tandha sri kabadya pangkat juga Babo, darbe tandha (kemanak) Andhe Andhe Babo, Wuku Tolu walikukun Dewa Bayu Babo, Gedhong ngarsi branjangan mbul-umbul wuri Babo, Gedhong ngarsi branjangan mbul-umbul wuri (suwuk)</i>	Seseorang yang bernama yulius tahiya memiliki pangkat bintang sri kabadya paling atas dari Kraton Kasunanan Surakarta Wuku Tolu, pohon walikukun, Dewa Bayu Rumah gedhong di depan burung branjangan di belakang umbul-umbul.

b. Notasi Gendhing Beksan Bedhaya Tolu

Kuswalalita, sekar ageng laras pelog pathet lima.

6 6 6 35 32 2 2 6 6 35 32

Can- cut gu- mre-gut man- jing ja- la ni- dhi,

2 2 1 1 1i i232i65653

Ri- sang Bi- ma a- dreng,

3 3 3 3 35 32 1i i232i65653

ba- nyu te- keng wen- tis nam- peg,

3 3 3 12 3 1 1 23 1216

me- leg ang- ga- nya ka- ton na- ga,

2 2 . 6 1 2 3 . 1 16 56 1 23 1

geng i- ra sa- wu- kir ma- na- ut ku- me- lap

Tolu, ketawang gendhing kethuk 2 kerep minggah ketawang.

. 2 . 1 . 6 . 5

. 5 6 2 . . . 2 . . 1 (0)

Wu- ku to-
Pek- si ni-

. 1

lu
ra

. 1 . 2 3 . . 3 . 2 3 (0)

Kang wi- nar
Ba- ran- jang

. 3 3 . 3 . 2 3 1

na De- wa Ba- yu
an cu- kat tang- kas

. 2 3 . 3 . 2 3 (0)

Ku- kuh
An- gu

. 3 5 6 . . . 2 . . 3 1

Te- guh kang
Dha- ri kang

. 6 5 . 6 2 2 . . 1 (0)

Bu
Re

. 1

Di
mit

. 1 . 1 i . (1)
 Da- tan an- dar
 Ge- dhong a- neng

. i . . . (i)
 Be- ni
 Nga- jeng

. i . (1)
 Ba- nyu
 i- Pun

. 2 . . . i . 6 . (5)
 A- min
 Nga- ton

. . . 3 . 5 6 2 . . . 2 . . 1 (0)
 Tir pi- kir i
 A- ken ka- do

. 1 2 . . 1 6 . . . (2)
 Ra
 nyan

. 3 . . . 3 . 3 . . . 3 . 2 3 (0)
 U- wit i
 Mu-rah ha

. 3 . . . 3 . 3 . . 5 5 . . 6 (6)
 Ra in- ga ra- nan
 Ti um- bul um- bul

. . . . 2 2 . 2 . . . 2 . . 1 (0)
 Wa- li ku
 A- neng pung

. 1 . . . 1 . 2 . . 1 6 . . . (2)
 Kun pra- ju- rit kang
 Kur mbe- suk e- ba

$\underline{\cdot \cdot 3} \cdot 3 \cdot \cdot \cdot \underline{\cdot 5 \cdot 6} \cdot \cdot \underline{\cdot 2 \cdot \cdot 3} \textcircled{1}$
 Nggi nak e- na
 Kal ka- la- kyan

$\cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \underline{\cdot 1 \cdot 6} 5 \cdot \cdot \cdot \cdot \underline{\cdot 5 \cdot 6} \hat{2}$
 Tan- pa ge- ter
 Ge- sang ten- trem

$\cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \underline{\cdot 2 \cdot 3} 2 \cdot \cdot \cdot \underline{\cdot 2 \cdot \cdot 1} \textcircled{\cdot}$
 No- ra gi
 Se- neng ha

$\cdot 1 \cdot \cdot$
 grik
 ti

Tolu, ketawang laras pelog pathet nem.

Buka :

$\cdot 3 \cdot 3 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 5 \cdot \textcircled{3}$
 || $\cdot 3 2 3 \cdot 5 6 5 \hat{3} \cdot 3 2 3 \cdot 5 6 5 \textcircled{6}$
 $\cdot 6 5 6 \cdot 5 3 5 \hat{6} \cdot 6 5 3 \cdot 2 3 6 \textcircled{5}$
 $\cdot 5 3 2 \cdot 1 2 3 \hat{5} \cdot 3 3 \cdot \cdot 5 6 5 \textcircled{3}$
 $\cdot 3 5 6 \cdot 5 3 2 \hat{3} \cdot \cdot 3 5 \cdot 6 \cdot 5 \textcircled{6}$
 $\cdot 6 5 6 \cdot 5 3 5 \hat{6} \cdot 2 3 2 \hat{1} \cdot 6 5 3 \textcircled{5}$
 $\cdot 5 3 2 \cdot 1 2 3 \hat{5} \cdot 3 3 \cdot \cdot 5 6 5 \textcircled{6}$
 $\cdot 3 2 3 \cdot 5 6 5 \hat{3} \cdot 5 3 2 \hat{1} \cdot 6 5 6 \textcircled{1} ||$

Mundur beksan :

Tolu, ketawang laras pelog pathet nem



Gambar 9. Pengrawit *Bedhaya Tolu* dalam Gelar Karya Empu di Pendopo ISI Surakarta (Dokumentasi Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta, 2016)

9. Ruang Tari

Suatu sajian tari tidak akan lepas dari unsur ruang. Ruang dalam tari yakni berupa tempat pementasan atau penyajian. *Bedhaya Tolu* dipergelarkan di Pendopo ISI Surakarta pada tanggal 15 Februari 2016 dalam acara Gelar Karya Empu. Sebenarnya hubungan antara pendopo dan *bedhaya* sudah terjalin dari masa kejayaan *genre bedhaya* di Kraton Kasunanan. Karena *bedhaya Ketawang* yang merupakan induk dari semua *bedhaya* yang ada di Surakarta disajikan di Pendopo *Sasono Sewaka*.

Hubungan antara tari dengan pendopo, juga dijelaskan dalam buku *Seni Tari Jawa* yang ditulis oleh Clara Brakel. Akan tetapi

sebutan tari di dalam buku ini dikatakan adalah '*beksan*', berikut pernyataan Brakel :

Beksan dirancang untuk dimainkan di sebuah *pendhapa*, yaitu ruangan bersegi empat dan berpilar, yang terletak di depan bangunan tempat tinggal utama pada rumah Jawa. Sesuai dengan ruang tengah segi empat *pendhapa* itu, maka koreografi klasik mengarah pada seluruh empat penjuru mata angin. (Brakel 1991:26).

Agus Tasman sebagai koreografer juga memiliki pemikiran mengenai pendopo sebagai ruang tari, seperti yang ditulisnya dalam buku *Si Kaduk Manis Sebuah Komposisi Bedhaya* bahwa :

Suatu pertunjukan tari bagaimanapun banyak dipengaruhi oleh ruang atau tata ruang. Sebab tari memiliki medium gerak. Keberadaan gerak tidak mungkin mengabaikan aspek-aspek ruang. Apalagi kalau menyangkut kualitas dalam unsur volume gerak jelas peranan ruang tak terhitung pentingnya. Bedhaya merupakan komposisi yang besar dari keberadaan jumlah penari yang banyak, maka butuh ruang yang besar sebab dengan begitu kebesaran dan keagungan rasa komposisi itu dapat tercapai.

Berdasarkan pernyataan Agus Tasman di atas, sudah jelas bahwa faktor ruang mempengaruhi koreografi dalam suatu tarian, terutama tari tradisi *genre bedhaya*. Sebab *bedhaya* menyajikan tarian yang identik dengan kesakralan, suasana magis, dan rasa khas terhadap kebudayaan di Jawa. Seperti yang dijelaskan oleh Arya Ronald dalam bukunya yang berjudul *Nilai-nilai Arsitektur Rumah Tradisional Jawa* bahwa pendopo merupakan manifestasi dari keberadaan pribadi Jawa di tengah lingkungan masyarakat di sekitarnya. Filsafat hidup yang rumit tersirat pada berbagai bentuk dan penampilan bagian bangunan

sebagai upaya menyiratkan pesan, makna dan kehendak dalam bentuk simbolik. Bahwa segala sesuatunya disusun dan dibuat bukan tanpa arti, melainkan memikirkan makna dibalik terbentuknya suatu bangunan. Baik dari jumlah *soko guru* yang selalu berjumlah 4 buah maupun bentuk ukiran dan balok bubungan (*wuwungan*) hingga memikirkan bahan yang digunakan (Ronald, 2005:48-58).

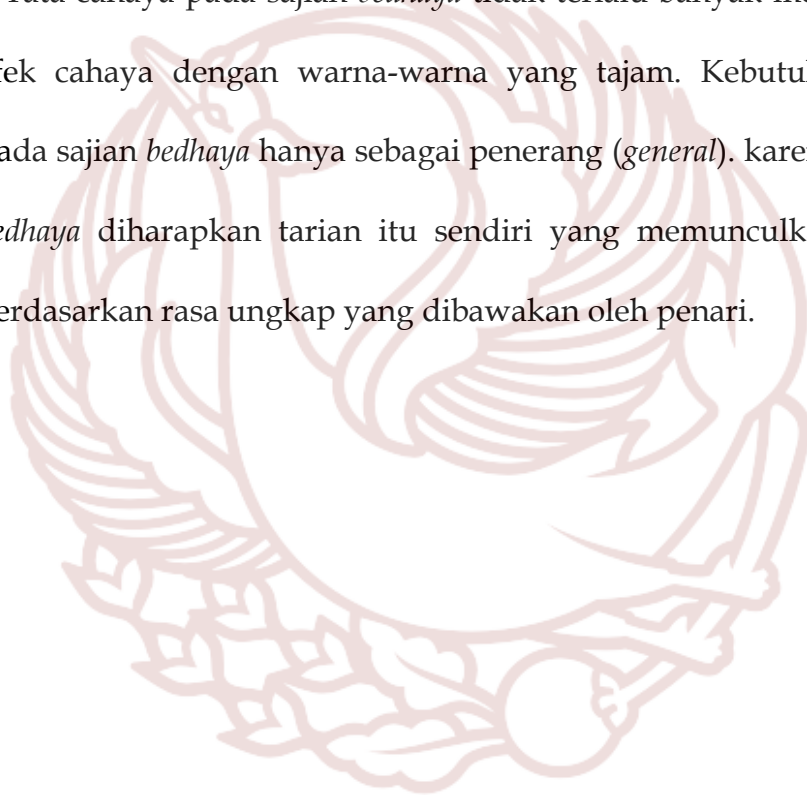
Pengaruh lain faktor ruang dalam suatu koreografi tari adalah banyaknya jumlah penari. *Bedhaya* yang merupakan tari kelompok, tentunya membutuhkan ruang yang besar, besar dalam arti cukup dan sesuai dengan kebutuhan penyajian tari. Suatu sajian tari tidak akan lepas dari alur perpindahan formasi penari. *Bedhaya* memiliki pola-pola yang rumit hingga pada akhirnya bermuara pada suatu formasi yang simbolis. Formasi ini biasa disebut dengan *gawang* penari.

Bedhaya Tolu disajikan di pendopo GPH. Joyokusumo Institut Seni Indonesia Surakarta pada acara Gelar Karya Empu, secara tidak sengaja terdapat artistik berupa gelaran wayang kulit yang tertata di belakang tim karawitan. Ensensi yang dihadirkan adalah ketepatan yang menambah suasana Jawa semakin kental, dan kebetulan *wuku* pada adat Jawa disimbolkan dengan wayang-wayang.

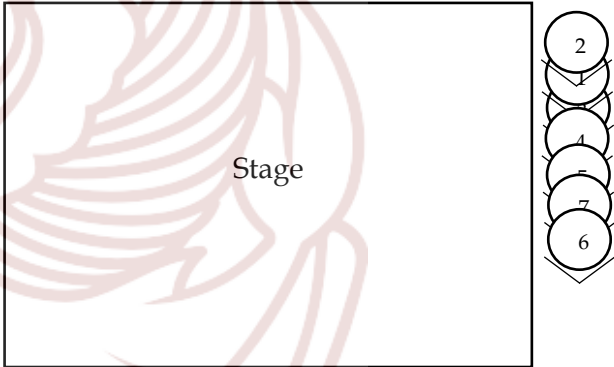
10. Tata Cahaya

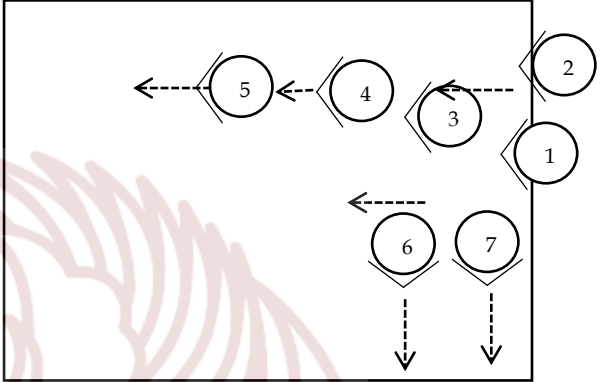
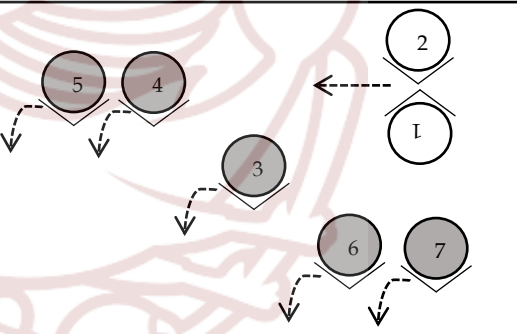
Tata cahaya atau yang biasa disebut dengan *Stage Lighting* merupakan penerangan yang bertujuan untuk memberikan sentuhan emosi terhadap penonton, disini tata cahaya mengandung pengertian sebagai pengukuhan suasana, memperkaya set dan menciptakan komposisi (Padmodarmaya, 1988:147).

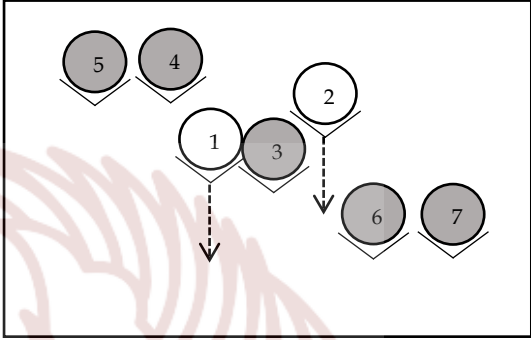
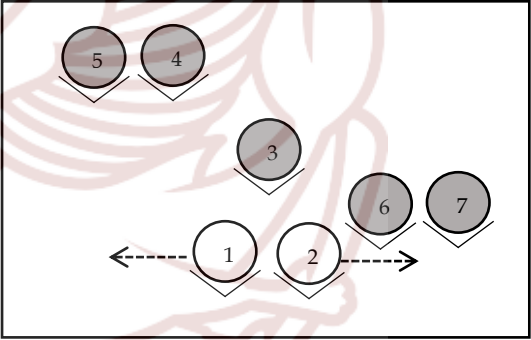
Tata cahaya pada sajian *bedhaya* tidak terlalu banyak menggunakan efek cahaya dengan warna-warna yang tajam. Kebutuhan cahaya pada sajian *bedhaya* hanya sebagai penerang (*general*). karena pada tari *bedhaya* diharapkan tarian itu sendiri yang memunculkan karakter berdasarkan rasa ungkap yang dibawa oleh penari.

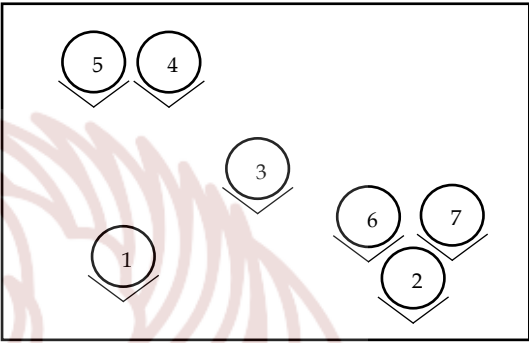
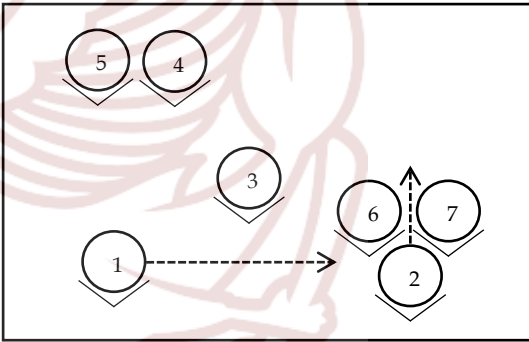


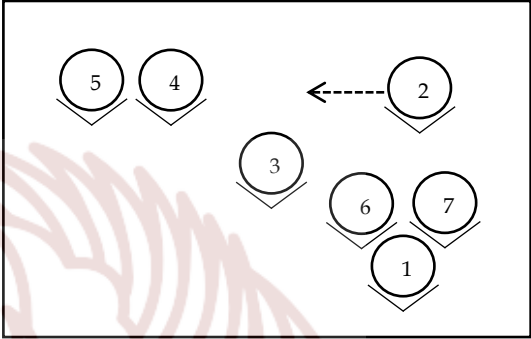
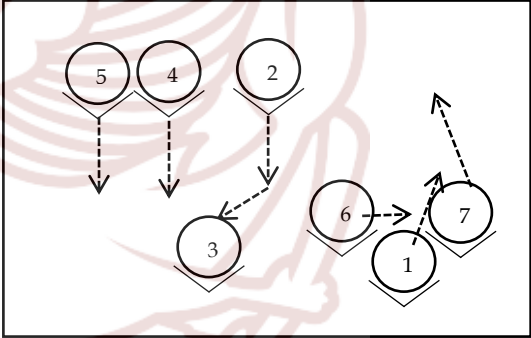
D. DESKRIPSI GERAK *BEDHAYA TOLU*

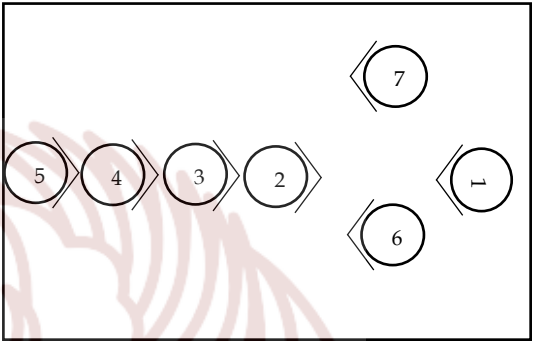
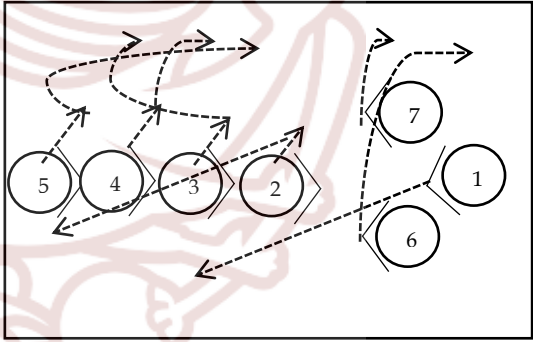
HIT dan GENDHING	DESKRIPSI GERAK	POLA LANTAI	KETERANGAN
<i>pathet rebab dan gender</i>	<i>Kapang-kapang</i> menuju <i>gawang sopana</i> . <i>Kapang-kapang</i> berjalan setapak demi setapak dengan teknik kaki <i>mager timun</i> dan jari kaki <i>nylekenthing</i> . Kedua tangan berada di samping kanan dan kiri padangan lurus ke depan.		Semua penari

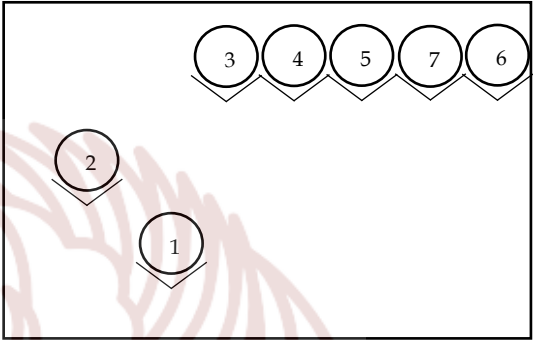
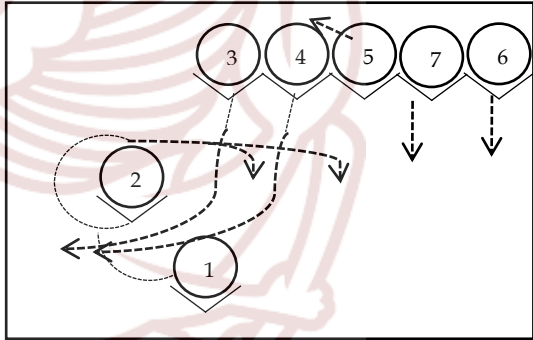
<p><i>Suluk sekar ageng kuswalalita</i></p>	<p>Kapang-kapang penari mulai menyesuaikan <i>gawang</i> tari. Penari no 6 dan 7 berganti arah hadap menuju penoton,</p>		<p>Penari no 6 dan 7 berganti arah hadap menuju penoton, penari no 1-5 tetap <i>kapang-kapang</i> menyesuaikan <i>gawang</i> tarinya.</p>
	<p>Penari <i>batak</i> dan <i>endel kengser</i> hadap-hadapan menuju <i>gawang</i> tengah. Penari <i>gulu</i> dan <i>dhadha</i> melakukan gerak: <i>Debeg gejug impur</i> hadap depan <i>jengkeng</i>. Penari <i>buncit</i>, <i>apit mburi</i> dan <i>meneng</i>: <i>Jengkeng</i>, kemudian laku <i>jengkeng</i> 1 kali, kemudian hadap depan.</p>		<p>Pada <i>cakapan tembang</i> "<i>banyu tekeng wentis</i>"</p>

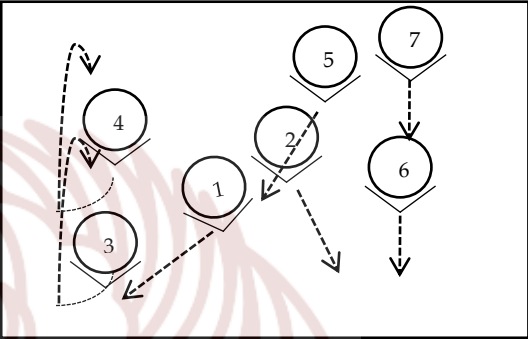
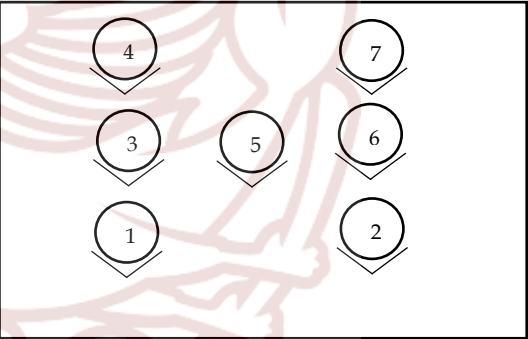
	<p><i>Batak dan endhel kapang-kapang ke depan menuju tengah melewati buncit.</i> <i>Batak kapang-kapang lamba, endel kapang-kapang nacah</i></p>		<p><i>Kapang-kapang endel lebih cepat satu hitungan dibanding batak.</i></p>
<p>5-8 1 (G)</p>	<p><i>Batak kengser ke kiri menthang kiri ngrayung, ngithing trap cethik kanan, toleh kanan.</i> <i>Endel kengser ke kiri, tangan kiri menthang jari ngithing, ngrayung trap cethik kanan.</i> <i>Sindheth kiri (batak dan endel)</i> <i>Maju kaki kanan kepala toleh kiri, tangan kanan seblak sampur kanan, gejug kaki kiri (batak dan endhel)</i></p>		<p><i>Penari gulu, dhadha, apit ngarep, apit mburi, buncit trap silantaya (duduk bersila, tangan kanan ngithing di pangkal paha kanan, tangan kiri ngithing mlumah di lutut kiri, pandangan ke depan</i></p>
<p>5-8</p>	<p><i>Batak dan endel sekaran laras ngombe, sindet kanan.</i> <i>5 penari kapyuk sampur jengkeng, ngayang. Ukel kanan, berdiri</i></p>		<p><i>Bersamaan dengan gong dan seblaknya penari batak dan endhel, 5 penari</i></p>

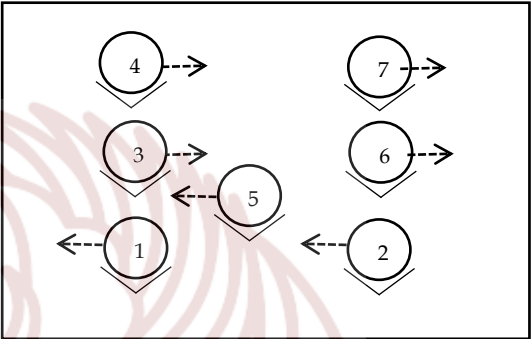
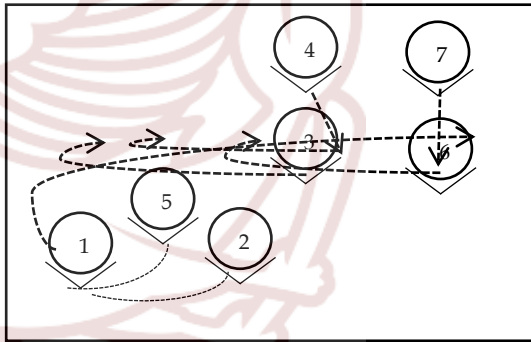
1-2 3-4 5-8	<p><i>Batak glebakan kanan kiri</i> <i>Endel glebakan kanan kiri</i> <i>debeg gejug kaki kanan, menthang ngrayung tangan kanan, toleh kanan.</i> <i>Ukel mlumah trap puser, debeg gejug kaki kiri, seblak kiri bersamaan dengan toleh kiri.</i> <i>Batak sindet kanan, endel srisig mundur melewati gulu dan dhadha</i></p>		<p>lainnya sembah silantaya diawali dengan gerak nyembah.</p>
5-8 1-4 5-8 (G) 1-8	<p><i>Batak sindet kanan,</i> <i>Endel srisig mundur melewati gulu dan dhadha</i> <i>5 penari proses berdiri</i> <i>Sindet kanan bersama</i></p> <p><i>Batak enjer kiri, menthang sampur kanan</i> <i>6 penari hoyog kanan. Sekaran ngalap sari tanpa ridhong kanan.</i></p> <p><i>Batak enjer kiri, menthang sampur kanan,</i> <i>6 penari hoyog kanan. Sekaran ngalap sari tanpa rindhong kanan</i></p>		<p>Selain batak seblak sindhet nggandul hitungan 1. batak seblak sindet hitungan 8</p>

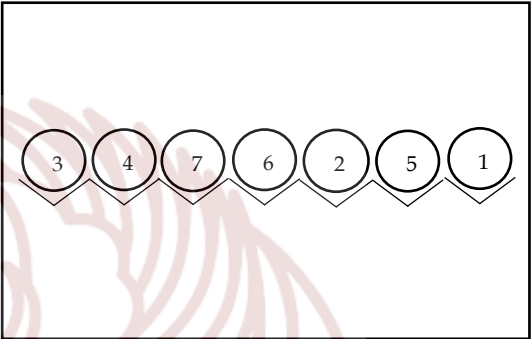
1-8	<i>Menthang kanan jejer kaki kiri,gejug kaki kanan nekuk kanan leyek kanan gedeg. Ukel mlumah kanan sindet kanan.</i>		<i>Endel</i> melakukan gerak sambil <i>kengser</i> ke kanan sampai di belakang buncit.
1-4	<i>Srisig pindah gawang</i>		
	<i>Lintasan srisig menuju gawang selanjutnya. Srisig tanpa sampur kedua tangan trap puser, tangan kanan ngithing tangan kiri ngrayung Srisig menuju gawang selanjutnya. Buncit, gulu, dhadha, batak srisig mundur Endel, apit srisig maju</i>		Penari <i>batak</i> dan <i>apit ngarep</i> melakukan srisig mundur kedua tangan <i>trap puser</i> , tangan kanan <i>ngithing</i> dan tangan kiri <i>ngrayung</i> .

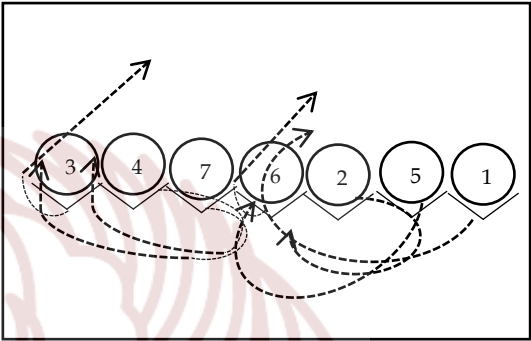
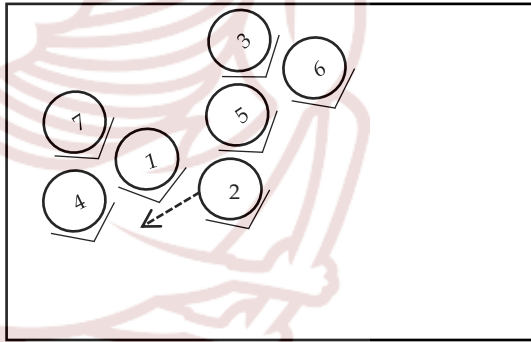
<p>5-8</p> <p>1-4</p> <p>5-7</p> <p>8</p>	<p><i>Sindet kanan</i> <i>Menthang kanan, ngayang tanjak kiri.</i> <i>Malangkrik kanan, ogek lambung.</i> <i>Sindet kiri</i> <i>Batak srisig menuju tengah depan</i> <i>Gulu dan dhadha enjer menthang kiri</i> <i>Buncit, apit, enjer menthang kanan hadap</i> <i>belakang</i> <i>Gejug kiri ngenet.</i></p>		
<p>1-4</p>	<p><i>Srisig nyrekotho</i> tangan kanan bawa sampur, tangan kiri <i>ngrayung</i> <i>Batak, maju kanan ngelung kanan, maju kiri indraya, impur kanan tumpang tali 2 kali.</i></p>		

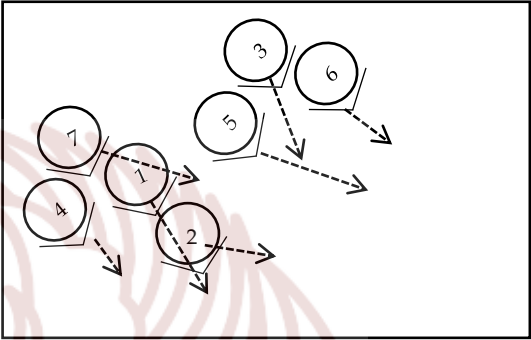
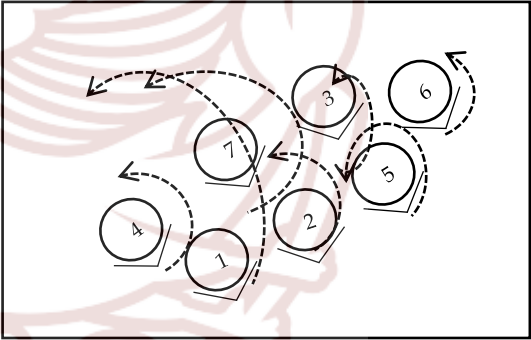
5-8	<i>Sindet kiri</i>		<i>laras ela-ela</i>
1-8	<i>Srimpet kiri, miwir sampur kanan</i>		
1-8	<i>Jejer kanan menthang kanan, kipat kanan, ngenceng kanan, tangan kiri tawing trap dahi</i>		
1	<i>Laras sangupati, kipat sampur kanan</i> <i>Gejug kanan kedua tangan trap puser, tangan kanan pegang sampur tangan kiri ngrayung</i>		
2-5	<i>Srisig pindah gawang, kedua tangan tetap trap puser</i>		

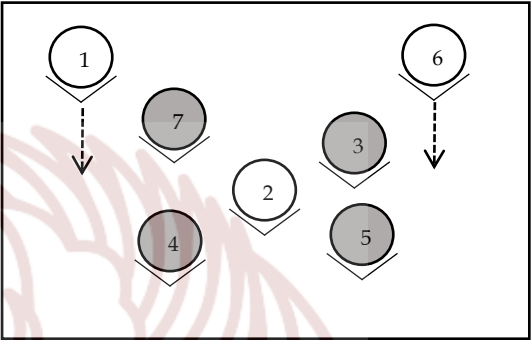
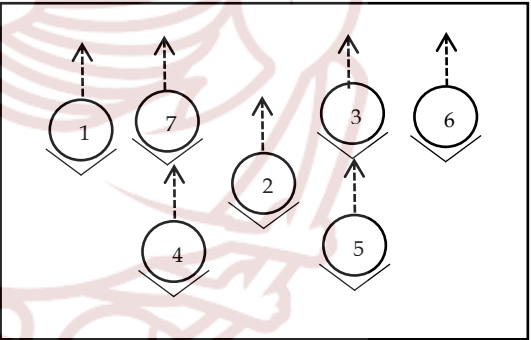
6	<i>Gejug kanan, posisi tangan tetap trap puser</i>		
7-8	<i>Batak dan endel gejuk kanan saling berpandangan</i> <i>Srisig posisi tangan tetap trap puser, menuju gawang</i>		
1-4	<i>Mapan gawang, sindet kiri</i>		
5-8	<i>Srimpet kaki kiri, ukel mlumah tangan kanan trap bahu naga rangsang, kepala toleh jangga kanan, tangan kiri malangkrik nyeklek sampur trap cethik.</i>		
1-4	<i>Kengser kanan, toleh kiri.</i>		
5-8	<i>Batak, endel, apit lembahan separo hadap kiri.</i>		
	<i>Gulu dhadha, buncit, apit, ngembat tangan kanan, leyek kiri, panggel.</i>		
1-2	<i>Debeg gejug kaki kiri, ukel mlumah tangan kanan, menthang ngrayung tangan kiri</i>		
3-4	<i>Debeg gejug kaki kanan, ukel wutuh tangan kanan, ngembat tangan kiri</i>		
5-6	<i>Napak kanan, gejug kiri, seblak sampur kanan trap cethik.</i>		

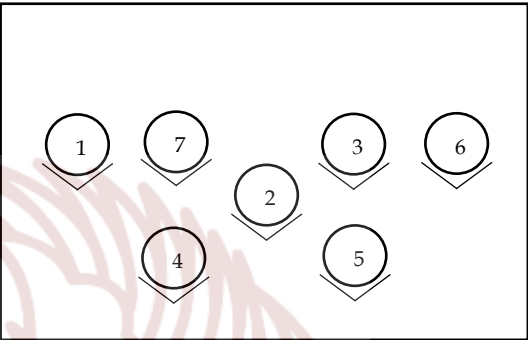
<p>7-8 1-2 3-4</p> <p>7-8 1-4</p>	<p><i>Gulu, dhadha, buncit, apit</i> <i>Ngembat tangan kanan napak kaki kiri</i> <i>Kengser ke kiri</i> <i>Enjer nacah kiri, mentang sampur kiri toleh kiri.</i> <i>Batak, endel, apit</i> <i>Panggal hadap depan, toleh kanan.</i> <i>Enjer nacah ke kanan, menthang tangan kanan mlurut sampur, tangan kiri trap cethik toleh ke kiri.</i></p>		
<p>5-8 1-8</p>	<p><i>Kipat srisig kedua tangan njimpit sampur, tangan kiri menthang, tangan kanan trap cethik.</i> <i>Sririg pindah gawang jejer wayang</i></p>		

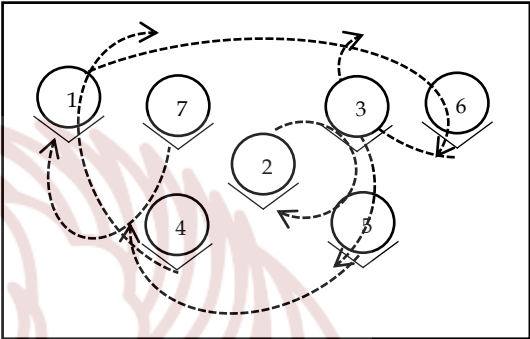
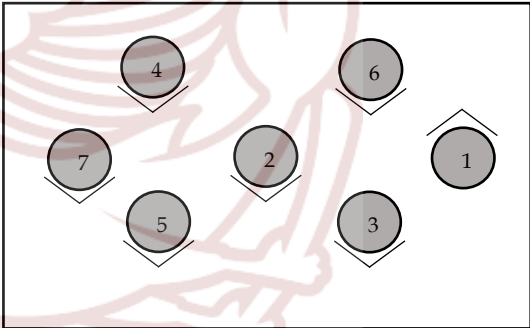
1-2	<i>Impur</i> kanan hadap depan bersamaan dengan <i>cul</i> sampur kanan, <i>neku</i> tangan kanan trap <i>cethik cul</i> sampur kiri bersamaan dengan <i>seblak</i> sampur kanan, <i>gejug</i> kaki kiri		
3-4	<i>Hoyog</i> kanan		
5-8	<i>Debeg gejug</i> kiri, <i>neku</i> kanan di atas pergelangan kiri, <i>ngenet</i> kaki kiri <i>tanjak</i> kanan		
1-4	<i>Debeg gejug</i> kanan, <i>ngenet</i> kanan maju kiri bersamaan dengan <i>rimong</i> sampur kanan <i>menthang</i> kiri		
5-8	<i>Debeg gejug</i> kanan <i>ngembat</i> kiri, <i>impur</i> kanan <i>neku</i> <i>tawing</i> kiri		
1-8	<i>Debeg gejug</i> kiri maju kiri <i>menthang</i> kiri. <i>Debeg gejug</i> kanan <i>ngembat</i> kiri, maju kanan <i>neku</i> kiri trap <i>puser</i>		

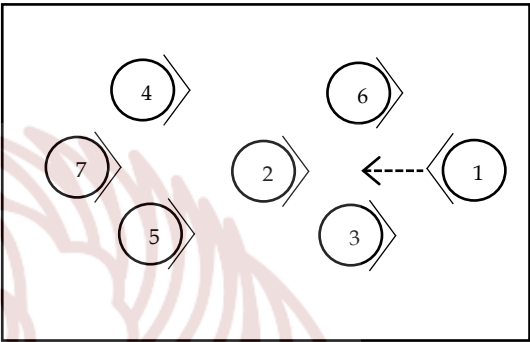
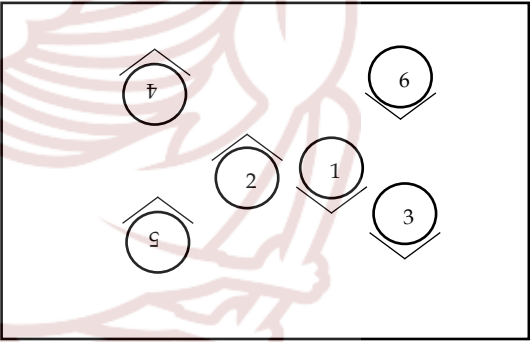
<p>1-4</p> <p>5-8</p> <p>1-4</p> <p>5-8</p> <p>1-6</p> <p>7-8</p>	<p><i>Debeg gejug kiri, impur kiri hadap depan bersamaan dengan lepas rimong sampur kanan trap cethik kanan, menthang tangan kiri.</i></p> <p><i>Kipat srisig kanan</i></p> <p><i>Ngayang impur kiri, ngembat seperti madal pang, maju kaki kanan gejug kiri.</i></p> <p><i>Kipat srisig trap cetik</i></p> <p><i>Srisig pindah gawang</i></p> <p><i>Mapan gawang cul sampur kiri</i></p>		
<p>1-2</p> <p>3-4</p> <p>5-6</p> <p>7-8</p> <p>1-2</p> <p>3-4</p> <p>5-6</p> <p>7-8</p> <p>1-2</p>	<p><i>Sampir sampur kiri, impur kanan seblak kanan gejug kiri.</i></p> <p><i>Menthang sampur kanan, napak kaki kiri nekuk tangan tangan trap karna.</i></p> <p><i>Debeg gejug kanan</i></p> <p><i>Kebyok sampur kanan toleh kanan, menthang kiri, ngenet kaki kanan, toleh kiri.</i></p> <p><i>Ngenet kaki kanan, tangan panggel.</i></p> <p><i>Jangkah kaki kiri, kebyak sampur kanan menthang tangan kiri</i></p> <p><i>Debeg gejug kanan ngembat kiri</i></p> <p><i>Jangkah kaki kanan, nekuk tangan kiri trap cethik, tangan kanan menthang sampur gejug kiri</i></p> <p><i>Jangkah kiri gejug kaki kanan, menthang tangan kiri nekuk tangan kanan.</i></p>		<p><i>Endhel ngembat kiri bersamaan kengser ke kanan</i></p>

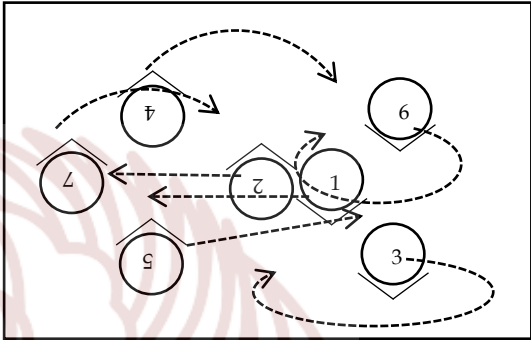
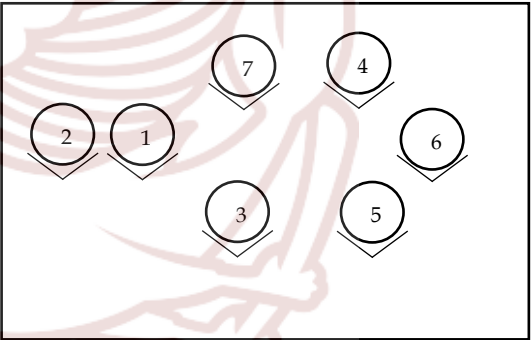
<p>3-6</p> <p>7-8</p>	<p><i>Srisig</i> ke arah pojok</p> <p><i>Mancat</i> kaki kiri, tangan kiri ambil sampur, <i>jangkah</i> kaki kanan. <i>Kipat srisig</i> kanan.</p>		<p><i>Srisig</i> ke arah pojok dengan sampur disampirkan dibahu kiri.</p> <p>Sampai pojok <i>mancat</i> kanan <i>kipat srisig</i> kiri <i>trap cethik</i>.</p>
<p>1-6</p> <p>7-8</p>	<p><i>Srisig</i> pindah <i>gawang</i></p> <p><i>Mapan gawang mbuang</i> sampur kanan <i>nekuk</i> kiri</p>		<p><i>Srisig sampir</i> sampur menuju <i>gawang</i> masing-masing.</p>

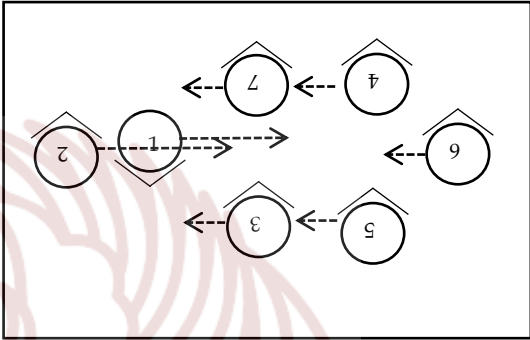
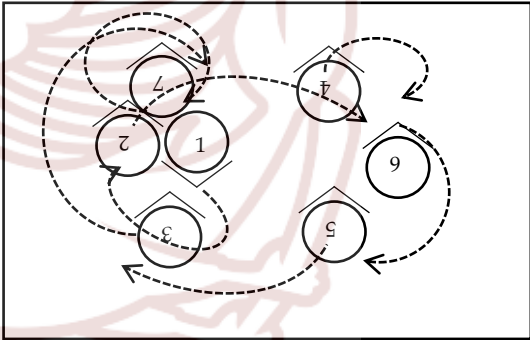
<p>1-8</p> <p>1-2</p> <p>3-8</p> <p>1-8</p>	<p><i>Kebyok sampur kiri, seblak kanan njujut kaki kanan, engkyek.</i> <i>Sindet kiri.</i> <i>Endel lembahan kiri,</i> <i>Gerakan Pendapan Durodasih.</i> <i>Batak dan dhadha pendapan separo, jengkeng, berdiri srisig mundur ke arah depan.</i></p>		<p>Posisi engkyek seperti dalam <i>srimpi ludiramadu</i></p> <p><i>Gulu, buncit, apit, apit sindet sambil proses jengkeng</i></p> <p>Penari posisi <i>jengkeng</i> melakukan gerakan <i>endel</i></p>
<p>1-3</p> <p>4-6</p> <p>7-8</p> <p>1-8</p>	<p><i>Menthang kanan gejug kiri, ngembat kiri, trap cethik tangan kanan.</i> <i>Kengser ke kanan (arah belakang)</i> <i>Menthang kanan, nekuk kiri leyek kanan njujut kaki kiri.</i> <i>Impur kiri ngayang hadap depan sindet kiri, seblak kanan tanpa sampur gejug kiri.</i></p>		

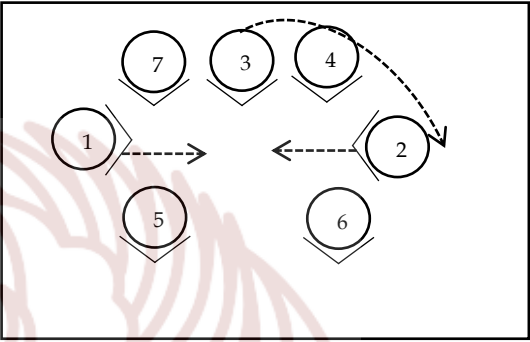
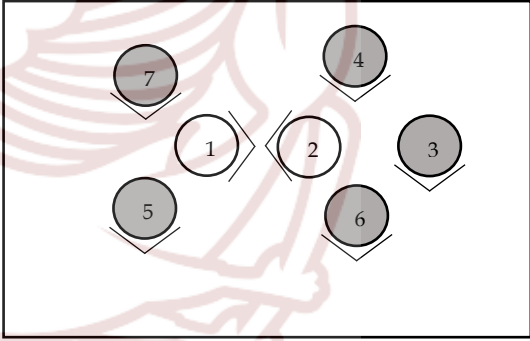
1-4	Ngenet kanan maju kiri ngembat kanan nekuk kanan trap puser		
5-6	Debeg gejug kanan nggoling tangan kiri.		
7-8	Napak kanan, tanjak kiri, tangan kiri trap puser tangan kanan seleh.		
1-2	Debeg gejug kiri		
3-4	Napak kiri tanjak kanan, seleh tangan kiri tangan kanan ngrayung trap puser.		
5-6	Debeg gejug kanan, miwir sampur mentang kiri toleh kiri		
7-8	Napak kanan ridhong kiri menthang miwir sampur kanan		
1-4	Enjer nacad ridhong ke kanan		
5-8	Ngenet kiri, pindah berat badan ke kaki kanan seleh kanan		
1-4	Trap karna tangan kanan, pindah berat badan ke kaki kiri, njujut kanan		
5-6	Mendak cul sampur kicat kaki kiri		
7-8	Pindah berat badan ke kaki kanan leyek kiri lenggut		
1-2	Seblak sampur kanan		
3-4	Hoyog menthang kanan		
5-8	Kipat srisig		

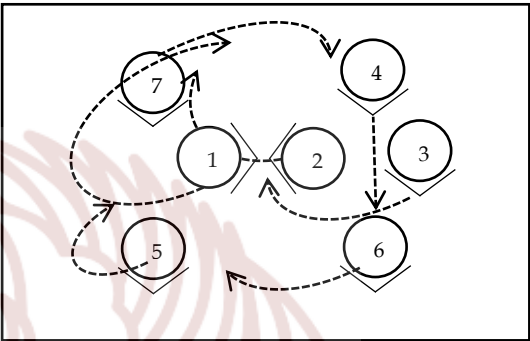
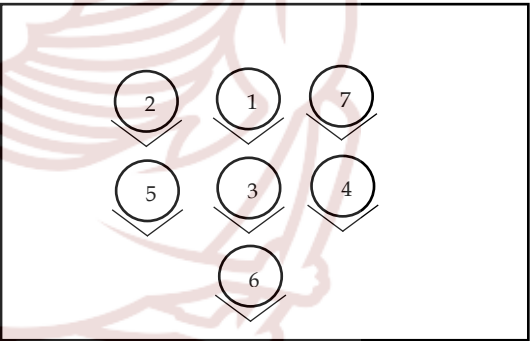
<p>1-6</p> <p>7-8</p> <p>(G)</p>	<p>Srisig pindah gawang.</p> <p>Mapan gawang cul sampur kanan, impur kanan nekuk tangan kiri seblak kanan cul sampur kiri gejug kiri.</p>		
<p>G</p> <p>1-8</p> <p>1-8</p> <p>1-4</p> <p>5-8</p>	<p>(nikel warti)</p> <p>Lenggut kiri</p> <p>Sembahan ,Gedeg, udar asta</p> <p>Tangan kiri mlurut ngolong sampur kiri, kapyuk kanan, menthang kiri, seblak kanan ke belakang</p> <p>Berdiri menthang kiri leyek kiri kedua tangan masih memegang sampur</p> <p>Debeg gejug kanan, ngembat sampur kiri, nglereg kanan tanjak kiri panggel sampur</p>		<p>Instrumen rebab</p> <p>Buka rebab</p> <p>Batak hadap belakang</p>

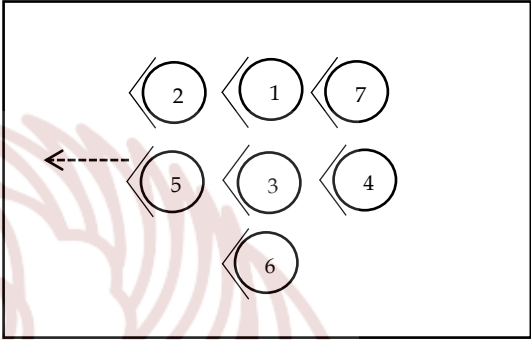
<p>1-4</p> <p>5-6</p> <p>7-8</p> <p>1-4</p> <p>5-8</p> <p>1-4</p>	<p><i>Udhar asta menthang kiri impur kaki kiri, ukel mlumah kanan</i></p> <p><i>Debeg gejug kanan, ngembat kiri, cul kanan</i></p> <p><i>Srimpet maju kanan, ridhong kanan seblak kiri tanpa di toleh.</i></p> <p><i>Hoyong kanan, toleh kanan</i></p> <p><i>Maju kaki kiri, seleh tangan kanan</i></p> <p><i>Kebyok kanan, gejug kaki kanan</i></p> <p><i>Ukel mlumah seperti golek iwak tangan kanan, debeg gejug kanan</i></p>		<p>Penari lain berhadapan dengan batak (adu lawan)</p> <p><i>Seblak nggandul hitungan 1</i></p>
<p>5-8</p> <p>1-4</p> <p>5-8</p>	<p><i>Sindet impur adu lawan batak endel</i></p> <p><i>Hoyog kanan</i></p> <p><i>Kipat srisig sampir sampur kiri.</i></p>		

1-2	<i>Ngembat ngenet</i>		
3-6	<i>Srisig sampir sampur</i> Khusus <i>batak</i> dan <i>endhel</i> <i>srisig</i> berhadapan menuju gawang, <i>endel srisig</i> mundur <i>batak srisig</i> maju.		
7-8	<i>Mapan gawang</i>		
1-2	<i>Impur</i> hadap depan, <i>nekuk</i> kiri <i>cul sampur</i> bersamaan <i>seblak</i> kanan dan <i>gejug</i> kaki kanan		<p>Khusus <i>batak napak</i> kaki kanan tidak <i>impur</i> <i>adu lawan</i> dengan <i>endhel</i>.</p> <p>Penari lain <i>impur</i> kanan menghadap <i>batak</i> dan <i>endhel</i></p>
3-4	<i>Ngembat</i> kanan, <i>malangkrik</i> kiri, <i>napak</i> kaki kiri		
5-8	<i>Debeg</i> <i>gejug</i> kanan, <i>nekuk</i> kanan <i>ukel wutuh</i> tangan kanan di depan <i>cethik</i> kiri		
1-4	<i>Usap slepe</i> kiri <i>menthang</i> kanan <i>impur</i> kanan (kecuali <i>batak</i>)		
5-8	<i>Miwir</i> sampur <i>menthang</i> <i>ngenceng</i> kanan <i>leyek</i> kiri <i>toleh</i> kiri		
1-4	<i>Ngembat</i> kanan, <i>leyek</i> kanan <i>toleh</i> kanan		

<p>5-8 1-2 3-4 5-6 7-8 1-2 3-4</p>	<p><i>Debeg gejug kanan, debeg gejug kiri</i> <i>Ngenet kaki kiri, nekuk tangan kanan</i> <i>trap puser, napak kaki kiri.</i> <i>Kengser ke kanan</i> <i>Menthang kanan leyek kanan toleh</i> <i>kanan.</i> <i>Leyek kiri, ukel wutuh kanan trap puser</i> <i>kiri</i> <i>Menthang kanan leyek kanan, toleh</i> <i>kanan</i></p>		<p><i>Batak endel kengser</i> <i>adu kanan</i></p>
<p>5-8 1-6 7-8</p>	<p><i>Kipat srisig sampir sampur kiri.</i> <i>Srisig pindah gawang</i> <i>Mapan gawang</i></p>		




1-8	<i>Sindet seblak kanan, maju kiri debeg gejug kanan miwir sampur kanan, nikel warti</i>		
1-8	<i>Batak endel buncit : kipat srisig sampir sampur, srisig.</i>		
1-4	<i>Proses jengkeng</i>		
5-8	<i>Batak endel : sindet kiri seblak kanan Tangan kiri ngrayung di lutut, ukel mlumah karno kanan, toleh kanan, mande sampur kiri Batak endel : ukel kembar, debeg gejug kanan, mande sampur kiri maju kiri</i>		
1-8	<i>Batak endel : debeg gejug kanan kengser menjauh.</i>		<p>Selain batak dan endel (penari yang jengkeng)</p> <p>Apit dan gulu seblak sambil berdiri</p> <p>Buncit panahan 1-8,</p> <p>1-8 kedua srisig melingkar</p>
7-8	<i>Usap dagu, ukel wutuh karno kiri,</i>		
1-8	<i>Menthang kanan</i>		
1-2	<i>Batak endel debeg gejug kanan, panggell, menthang kiri, nekuk kiri seblak kanan</i>		
5-8	<i>Ngembat Seblak pelan</i>		
1-8x2	<i>Panahan</i>		

1-4 5-8 1-4 5-6 7 8	<i>Ngembat kanan leyek kiri</i> <i>Kipat srisig madal pang</i> <i>Srisig pindah gawang moncol</i> <i>Jejer mendak njujut</i> <i>Gejug kanan, cul sampur kanan</i> <i>Maju kanan, ridhong kiri seblak kanan tanpa toleh</i>		
1-4 5-8 1-2 3-4 5-8 1-4 5-8 1 2-4 5-6 7-8(G)	<i>Hoyog toleh kanan</i> <i>Maju kiri, nekuk tangan kanan di atas pergelangan kiri, toleh kiri</i> <i>Ogek lambung, gejug kanan.</i> <i>Debeg gejug kanan cul sampur kanan</i> <i>Nglereg kanan, tanjak kiri, leyek kanan seblak kanan tanpa toleh</i> <i>Leyot kanan</i> <i>Debeg gejug kiri ngenet kanan, Nekuk kanan diatas pergelangan kiri</i> <i>Kicat kanan</i> <i>Napak jejer kanan, menthang kanan leyek kanan</i> <i>Gejug kanan, cul sampur kanan</i> <i>Menthang kiri toleh kiri, napak nglereg kanan seblak kanan</i>		

(G)	<p>(pindah iringan ladrang) <i>Debeg gejug</i> kanan kiri 2x <i>Kipat Srisig</i> mundur <i>Srisig</i> <i>Impur</i> kanan <i>Kapang-kapang</i> masuk</p>		<i>Mundur beksan</i>
-----	--	---	----------------------

KETERANGAN :

- 1 : *batak*
- 2 : *endhel ajeg*
- 3 : *dhadha*
- 4 : *gulu*
- 5 : *buncit*
- 6 : *apit ngarep*
- 7 : *apit mbur*

-  : arah hadap
-  : alur perpindahan
-  : level bawah

BAB III

KARAKTERISASI *BEDHAYA TOLU*

Untuk mengidentifikasi dan menganalisis karakterisasi *Bedhaya Tolu*, perlu diketahui mengenai pengertian karakter. Karakter berasal dari bahasa latin “kharakter”, “kharassein”, “kharax”. Dalam Bahasa Inggris : *charakter* dan Indonesia “karakter”, Yunani *Character*, dari *charssein* yang berarti membuat tajam. Menurut Kamus Umum Bahasa Indonesia karakter berarti, tabiat, sifat-sifat, watak, akhlak seseorang yang membedakan dengan orang lain (Lapindus, 1982:445). Dari beberapa pengertian karakter tersebut di atas, dapat disimpulkan bahwa karakter merupakan segala perilaku pada seseorang sebagai ciri khusus atau pembeda antara satu orang dengan yang lain, di mana hal tersebut melekat dan stabil (tidak berubah).

Pengertian Karakter dalam analisis seni tari yang mengacu pada buku A. Tasman yang berjudul *Analisa Gerak dan Karakter* (2008), beliau mengutip pendapat karakter menurut Agus Sujanto dalam buku *Psikologi Umum* menyebutkan “karakter adalah perilaku atau cara tindakan seseorang akan meninggalkan bekas goresan-goresan sekaligus menjadi stempel yang bermakna mencerminkan jiwa pribadinya (Tasman, 2008:19)”.

Pengertian mengenai karakter tersebut di atas digunakan A. Tasman sebagai acuan dalam menganalisis pengertian karakter itu sendiri. Terdapat kesamaan dari beberapa pengertian karakter sebelumnya dengan pengertian karakter menurut Agus Sujanto, bahwasanya karakter digunakan sebagai suatu penciri atau pembeda antara satu orang dengan yang lain, benda satu dengan yang lain atau sebagainya.

Sedangkan pengertian karakterisasi dalam kamus psikologi disebut sebagai *Characterization* yang berarti deskripsi ciri-ciri utama dari suatu obyek atau suatu kepribadian, dalam suatu pengertian yang lebih khusus digunakan untuk perkembangan karakter untuk melalui interaksi sosial (Drever, 1986:53). Berdasarkan pernyataan tersebut dapat dipahami bahwasanya karakterisasi merupakan upaya untuk pembentukan karakter.

Dalam sajian tari upaya pembentukan karakter juga dilihat dari kemampuan penari dalam mereinterpretasi karakter yang telah dibakukan oleh koreografer. Hal demikian dipertegas oleh Wahyu Santoso Prabowo mengenai karakter dalam tari bahwa :

Karakter dalam tari merupakan kemampuan ketubuhan penari dalam bergerak dengan kualitas tertentu. Secara mendasar karakter merupakan ungkapan yang ingin disampaikan oleh tubuh melalui gerak tari. karakter dalam tari tidak selalu menunjukkan penokohan. Misalnya penghayatan atau nilai-nilai yang diungkapkan pada Tari Gambyong maka gerak-gerak yang dihasilkan akan menunjukkan suatu karakter khusus. Begitu juga *bedhaya-srimpi* yang lepas dari penokohan tertentu (Wawancara : Wahyu Santoso Prabowo, 2018).

Sri Rochana menjelaskan tentang pembagian karakter Tari Gaya Surakarta dalam bukunya yang berjudul *Revitalisasi Gaya Surakarta* bahwa :

Berkaitan dengan pengelompokan kualitas gaya Surakarta tersebut, beberapa pakar mengelompokkan dengan menggunakan istilah karakter, sehingga terdapat tiga karakter yakni karakter puti, gagah, dan alus. (Rochana, 2017 : 3)

Silvester Pamardi juga menjelaskan tentang kaidah tari Gaya Surakarta pada jurnal Gelar yang berjudul Karakter Tari Gaya Surakarta menyebutkan :

Tari Gaya Surakarta yang bersumber dari kraton, dalam khasanah pengetahuan tari di Indonesia dapat disebut sebagai tari klasik. Tari Gaya Surakarta telah menempuh jalan sejarah panjang sehingga implementasinya membentuk pola gerak yang terukur dan dibakukan berdasarkan pakem beksa yang berisi aturan-aturan bentuk gerak tari dan teknik gerak tari keraton (Pamardi, 2014 : 233).

Karakter dalam suatu seni pertunjukan adalah makna dari suatu bentuk obyek yang dipahami dalam bentuk visual atau rupa. Karakter dalam rupa dibagi menjadi 2 jenis yang pertama adalah gerak berkarakter dalam rupa statis (tetap dalam ruang dan waktu) kedua, bentuk rupa dinamis (berubah-ubah). Dalam seni pertunjukan terdapat beberapa unsur pentas yang dapat dikatakan memiliki karakter statis, yakni tata rias dan busana, desain panggung, desain kain, desain lantai. Selain hal-hal tersebut medium bantu lain yang mendukung sebuah karakter sajian tari yaitu karawitan tari.

Dalam tari karakter tidak hanya dilihat dari gerak tarinya, melainkan juga mempertimbangkan aspek-aspek lain yang memiliki karakter statis. Aspek-aspek tersebut yang sangat mendominasi dalam pertunjukan tari yakni, tata rias busana, desain lantai atau yang biasa disebut dengan pola lantai dan karawitan tari. Selain itu, aspek keruangan juga mempengaruhi karakter suatu pertunjukan tari. Aspek keruangan yang dominan dengan tata ruang pentas atau panggung sangat mendukung terhadap karakter tari terutama tari tradisi.

Berdasarkan paparan mengenai karakter dan unsur-unsur pembentuknya. Karakterisasi dibangun melalui elemen-elemen koreografi yang disusun sebagai penguat pembentukan karakter atas interpretasi Agus Tasman sebagai koreografer mengenai *wuku Tolu* sebagai sajian *bedhaya*. Dalam hal ini, tentunya Agus Tasman telah mempertimbangkan segala aspek yang berkaitan baik dari *wuku Tolu* maupun kondisi pemilik *wuku* yaitu Yulius Tahiya pada saat itu. Selain karakter yang dibakukan oleh Agus Tasman, tentunya peran penari dalam menyajikan tari sangat berpengaruh terhadap ungkapan karakter *Bedhaya Tolu*.

Bedhaya Tolu merupakan tari tradisi *genre bedhaya* gaya Surakarta, berkaitan dengan "*bedhaya*" itu sendiri tentunya sudah lekat dengan kesan *luruh*, lembut, dan sakral. Agus Tasman dalam menciptakan *Bedhaya Tolu* juga berpijak dari *bedhaya-bedhaya* yang sudah ada sebelum

Tolu, misalnya tari *Bedhaya Ela-ela*, dan *bedhaya* yang tumbuh dan berkembang di Keraton Surakarta. Ragam gerak dan pola lantai yang digunakan pada *Bedhaya Tolu* tidak jauh berbeda dengan *bedhaya* sebelumnya. Namun jika diamati secara sajian gerak pada *Bedhaya Tolu*, tentu memiliki ciri khas yang menjadikan *Tolu* berbeda dengan sajian *bedhaya* pada umumnya. *Bedhaya Tolu* menyajikan gerak-gerak yang umumnya terdapat pada karakter putri *lanyap* atau cenderung centil. Hal ini ditujukan dengan adanya beberapa gerak *ogek lambung*, serta beberapa kali ditemukan gerak *giyul kicat* kaki. Selain itu, komposisi *Bedhaya Tolu* juga banyak menggunakan perpindahan pola lantai terutama pada bagian *beksan gendhing* pertama. Hal-hal tersebut yang akan dianalisis untuk mengetahui karakter *Bedhaya Tolu*. Karena pada komposisi dan bentuk koreografi ini yang akan menunjukkan pada fakta lapangan mengenai bagaimana sajian *Bedhaya Tolu* dengan konsep yang dituangkan Agus Tasman dalam menciptakan *Bedhaya Tolu*.

A. Analisis Gerak Sebagai Identifikasi Karakter.

Sajian tari *Bedhaya Tolu* terbagi menjadi 3 struktur sajian tari menurut kaidah tari tradisi Gaya Surakarta yaitu *maju beksan*, *beksan* dan *mundur beksan*. Ketiga bagian tersebut memiliki peranan masing-masing yang tentunya memiliki pola gerak yang berbeda sesuai dengan interpretasi

koreografi terhadap capaian konsep pada *Bedhaya Tolu*, sehingga dalam analisis karakter pada komposisi gerak pada koreografi *Bedhaya Tolu* dibagi sesuai dengan struktur *Bedhaya Tolu* sesuai kaidah tari tradisi gaya Surakarta.

1. Maju Beksan.

Maju beksan merupakan bagian awal dari sajian tari. Bagian awal pada sajian tari *Bedhaya Tolu* berdasarkan bentuk sajian yang diurai melalui elemen-elemen koreografi yaitu berupa gerak *kapang-kapang*. Dari arena luar panggung pendopo *kapang-kapang* dilakukan menuju *gawang supono* penari. *Kapang-kapang* pada *Bedhaya Tolu* diiringi dengan *pathetan rebab dan gender* kemudian dilanjutkan dengan *suluk pathet* (suara vokal bersama) oleh para pengrawit. Menurut informasi yang didapat dari beberapa sumber, dalam *maju beksan* pada *Bedhaya Tolu* ini menggunakan iringan dengan pola *kendhang ladrang* Gaya Yogyakarta.

Pola iringan *ladrang* merupakan salah satu faktor dalam pemunculan karakter gagah pada suatu sajian tari. Berdasarkan fakta lapangan, pada *genre* tari gaya Surakarta iringan dengan pola *ladrang* biasanya terdapat pada *beksan* dengan tema keprajuritan, seperti pada tari *Eko Prawiro*. Dengan demikian iringan *ladrang* pada *Bedhaya Tolu* adalah bukan tanpa sebab, melainkan adalah suatu wujud dari upaya pembentukan karakter pada suatu sajian *bedhaya*.

Penggunaan iringan *ladrang* pada *Bedhaya Tolu* tidak selalu digunakan. Misalnya pada Gelar Karya Empu pada tahun 2016, menurut Agus Tasman banyak hal yang dipertimbangan dengan menghilangkan pola iringan *ladrang* tersebut. Faktor yang pertama adalah arena pementasan yang ternyata dapat dijangkau ketika *kapang-kapang* penari, meskipun hanya menggunakan *pathetan* saja. Selain itu, Agus Tasman meyakini tanpa adanya iringan *ladrang* para penari tetap mampu merasakan kegagahan, berdasarkan *cakepan tembang* dari *pathetan* itu sendiri.

Kedua adalah pemotongan gerak laku *jengkeng* dikarenakan kemampuan otot penari yang sudah menurun berdasarkan faktor usia. Akan tetapi hal tersebut diatas tidak menghilangkan ciri khas dalam tari *Bedhaya Tolu* yang setelah *kapang-kapang* ada laku *jengkeng* untuk memunculkan dua penari yakni *batak* dan *endel ajeg*. Agus Tasman mengganti laku *jengkeng* tersebut dengan “*jengkeng mapan gawang*” menghadap penonton. Sehingga, ketika *batak* dan *endel ajeg* muncul tetap memiliki sensa yang dihadirkan bahwa kedua penari tersebut merupakan penggambaran suatu tokoh (Agus Tasman, wawancara Mei 2018).

Maju beksan pada *Bedhaya Tolu* hanya menggunakan 3 macam motif gerak yakni *kapang-kapang*, *jengkeng*, dan *kengser* untuk menuju

gawang beksan. Berbeda dengan *bedhaya* yang berjumlah 9 penari, *gawang* pertama selalu menggunakan *gawang rakit*. Kembali pada konsep awal *Bedhaya Tolu* adalah *bedhaya* dengan ide sentral penggambaran sebuah *wuku*, sehingga pola lantai *gawang* pertama adalah filosofi dari *wuku Tolu* menurut interpretasi Agus Tasman berdasarkan simbol-simbol yang terdapat dalam *wuku Tolu*. Sehingga pada bagian *maju beksan* ini, sengaja *batak* dan *endel ajeg* lebih ditonjolkan dengan kesan penokohan meskipun dikemas dengan gerak-gerak gaya Surakarta dalam *genre bedhaya*.



Gambar 10. Sketsa formasi penari ketika *beksan* pertama, setelah *maju beksan* (oleh Sinta Wahyu Marhensih, 2019).

2. *Beksan*.

Beksan dalam *Bedhaya Tolu* terdapat 2 bagian, yaitu *beksan gendhing* pertama dengan iringan *ketawang gendhing kethuk* 2 *kerep* dan

beksan gendhing kedua dengan iringan *ketawang laras pelog pathet nem*. Pada *beksan* kedua biasanya disebut dengan *beksan perangan*. Dalam *Bedhaya Tolu* terdapat perbedaan mencolok antara *beksan* dengan *beksan perangan*. Perbedaan tersebut berupa motif gerak yang disusun serta pola-pola perpindahan gerak yang membentuk pola lantai hingga menjadi formasi penari. Tentunya dari perbedaan tersebut menimbulkan suasana dan karakter yang berbeda, meskipun masih dalam satu rangkaian sajian tari *bedhaya*. Maka untuk mempermudah analisis terhadap karakter pada bagian *beksan Bedhaya Tolu* peneliti mengurai 2 bagian *beksan* tersebut.

a. Beksan Gendhing Pertama

Beksan gendhing pertama diawali dengan iringan *buka celuk* dari bait terakhir dalam *pathetan sekar ageng kuswalagita* dan berakhir saat *gendhing ketawang kethuk kerep* selesai. Pada bagian ini pula terdapat iringan *kemanak* yang menjadikan ciri khas suatu sajian tari dengan genre *bedhaya*. Motif gerak yang digunakan yakni *sembahan laras, sekaran*, serta gerak-gerak perpindahan seperti *enjer, srisig*, dan *kengser*.

Kembali pada persoalan konsep dan interpretasi Agus Tasman terhadap realisasi ide yang dituangkan dalam *Bedhaya Tolu*, pijakan yang pertama adalah tentang *Wuku Tolu* itu sendiri. Dengan demikian susunan gerak yang ditata menjadi suatu

sajian koreografi tari tidak lepas dari ide sentral, meski dalam pelaksanaannya berupa simbol, sehingga esensi yang dihasilkan tetap menjaga bahwa sajian *bedhaya* merupakan tari yang abstrak.

Gerak yang digunakan berupa vokabuler gerak-gerak tradisi tari *bedhaya* yang hidup dan berkembang di Surakarta. Gerak-gerak tersebut mengalami perubahan sebelum pada akhirnya disusun dalam satu koreografi. Agus Tasman mengolah gerak tersebut menjadi gerak yang memiliki ciri khusus sebagai identitas *Bedhaya Tolu*. Misalnya pada *sembahan* tidak menggunakan *sembahan laras* yang utuh, Agus Tasman memotong gerak *laras nekuk* kanan, seperti pada *sembahan gendhing* pertama. Contoh pada gerakan yang lain yaitu menggunakan *sekarang ngalap sari* akan tetapi tidak menggunakan *ridhong sampur*.



Gambar 11. Gambar pose *sekarang Ngalap sari* tanpa *ridhong sampur*, penari *batak kengser menthang* sampur. (Editing dokumentasi Studio Padang Dengar ISI Surakarta).

Dalam *beksan* bagian pertama ini banyak ditemukan gerak *ogek lambung*. Dalam tari putri penggunaan gerak *ogek lambung* akan memberikan kesan centil. Karena pada tari putri Gaya Surakarta dengan karakter centil, kemayu dan lincah maka akan lebih banyak ditemukan gerak *ogek lambung*, seperti pada tari *Gambyong*.

Pengaplikasian gerak *ogek lambung* dalam *Bedhaya Tolu* tetap pada kaidah tari *bedhaya* dengan ciri khas yang halus dan lembut. Sehingga meskipun memberikan esensi yang centil akan tetapi tidak terlihat *rongeh* maupun kasar (Mamik Widyastuti, wawancara Oktober 2018).

Gerak lain yang memberikan kesan lincah pada *beksan gendhing* pertama adalah adanya *junjungan* kaki atau yang biasa disebut dengan *nggiyul* dalam tari putra alus. Motif gerak ini digunakan Agus Tasman dalam *Bedhaya Tolu* untuk menguatkan karakter yang ingin dimunculkan melalui rasa gerak. Berdasarkan interpretasi Agus Tasman gerak tersebut memunculkan karakter yang lincah sesuai dengan ide sentral penggarapan *bedhaya* berdasarkan simbol-simbol yang ada pada *wuku Tolu*.



Gambar 12. Pose *nggiyul kicat* pada salah satu *sekaran Bedhaya Tolu* (Editing Dokumentasi Studio Pandang Dengar ISI Surakarta).

Gerak penghubung yang terdapat dalam *beksan Bedhaya Tolu* bagian pertama ini berupa gerak penghubung *sekaran* dan gerak penghubung formasi atau pola perpindahan tempat. Gerak penghubung *sekaran* berupa motif gerak *sindet*. Sedangkan untuk gerak perpindahan tempat menggunakan gerak *enjer*, *kengser*, dan *srisig*. Gerak-gerak tersebut kemudian dikembangkan sesuai dengan kebutuhan komposisi pada koreografi *Bedhaya Tolu*, baik kebutuhan estetik maupun kebutuhan pembentuk karakter.

Gerak perpindahan yang mengalami perkembangan adalah motif gerak *enjer*. Perkembangan tersebut berupa variasi gerak. Terdapat banyak sekali motif gerak *enjer* pada *Bedhaya Tolu*, hampir setiap perpindahan salah satu penari menggunakan *enjer*. Variasi yang dilakukan oleh Agus Tasman yaitu dengan

menggunakan *enjer miwir* sampur, *enjer* tangan *trap puser*, dan *enjer nacah*, sehingga meskipun banyak ditemukan gerak *enjer* namun pengulangan yang dilakukan tidak terlihat monoton dengan adanya variasi tersebut.

Gerak penghubung perpindahan yang lain adalah *kengser*. *Kengser* merupakan gerakan menggeser atau menyeret kesamping, dengan mengangkat berganti-ganti tumit dan jari-jari kaki, dan berdiri dengan kedua kaki saling berdekatan (Brakel,1984:125). Secara otomatis gerakan *kengser* ini memberikan lintasan yang lurus, baik ke kanan maupun ke kiri. Gerak *kengser* ini digunakan untuk mencapai pola-pola khusus dalam kerumitan komposisi *bedhaya*.

Gerak perpindahan formasi atau pola lantai yang mendominasi pada *beksan* pertama adalah *srisig*. Gerakan *srisig* digunakan sebagai gerak perpindahan antara formasi satu dengan formasi yang lain. Gerak *srisig* dilakukan secara berulang-ulang sehingga secara otomatis formasi yang dihasilkan beragam. *Bedhaya Tolu* merupakan *bedhaya* yang memiliki alur perpindahan yang dinamis, sehingga khas *bedhaya* yang “*anteng*” sulit dirasakan pada *beksan* pertama, namun pelaksanaan pada

setiap *sekarannya* tetap pada konsep *bedhaya* itu sendiri (Rusini, wawancara Februari 2019).



Gambar 13. Pose gerak *srisig sampir sampur* pada *Bedhaya Tolu* (Foto Danak Daniel, 2016)

Konsep Agus Tasman dengan mengambil sebuah nama *wuku* menjadi suatu koreografi *bedhaya* ditonjolkan pada bagian pertama sebagai interpretasi terhadap burung *branjangan*. *Branjangan* pada *wuku tolu* divisualkan berupa garap gerak dan garap komposisi pada *beksan* bagian pertama, sehingga karakter *prenes* dalam sajian *bedhaya* terlihat berdasarkan unsur-unsur gerak tersebut diatas.

b. Beksan Perangan

Beksan perangan atau *beksan* bagian kedua dimulai dari *sembahan* yang diiringi dengan *gendhing ketawang laras pelog pathet nem*. Bagian ini merupakan bagian klimaks dalam suatu sajian *bedhaya*. *Sekaran* yang digunakan berupa *sekaran* utuh pada tari gaya Surakarta putri. Pada bagian ini pula pengembangan gerak sangat minimalis.

Sekaran yang digunakan pada *beksan perangan* ini antara lain :

1. *Sekaran pendapan sampur*.
2. *Sekaran pistolan*.
3. *Sekaran ukel kembar mande sampur*.
4. *Sekaran panahan*.
5. *Sekaran ngalap sari kicat*.

Pada *beksan* kedua lebih menonjolkan penokohan 2 penari yaitu antara *batak* dan *endhel ajeg*. Makna simbolis pada sajian *bedhaya* terlihat pada bagian ini. Hal serupa juga dikemukakan dalam tesis yang ditulis oleh Wahyu Santoso Prabowo :

.....bagian ketiga, pelaksanaannya sama dengan bagian kedua, hanya lebih banyak menampilkan peran *batak* dan *endhel ajeg* yang membawakan gerak-gerak simbolis peperangan atau percintaan dan juga yang lain sesuai dengan tema tari *bedhaya* itu sendiri (Prabowo, 1990:128).

Sesuai dengan pendapat yang dikemukakan oleh Wahyu Santoso Prabowo tersebut, *Bedhaya Tolu* yang berinduk tari *bedhaya* yang hidup dan berkembang di Surakarta, maka sajian

bedhaya pada bagian ketiga ini tidak jauh berbeda dengan *bedhaya* pada umumnya. Tetapi isi dari bagian ini tidak merujuk pada percintaan maupun peperangan namun disesuaikan dengan tema *Wuku Tolu* yang menjadi dasar ide koreografi tari.

Bagian ini lebih menekankan dua penari yakni *batak* dan *endhel ajeg* didukung dengan kostum yang dikenakan. Kostum dengan warna merah memperjelas peran kedua penari, bahwa *batak* dan *endhel ajeg* merupakan hal penting dalam komposisi *Bedhaya Tolu*. Merujuk dari konsep yang ingin dituangkan oleh Agus Tasman dari *Bedhaya Tolu* adalah berangkat dari sebuah nama *wuku* dengan demikian ada dua makna simbolis yang diungkapkan melalui *beksan perangan* ini. Pertama, yaitu tokoh yang terdapat dalam *wuku Tolu*, yaitu Bambang Tolu dan Dewa Bayu. Kedua, secara komposisi mengacu dari garap *bedhaya* di Surakarta bahwa *batak* dan *endel ajeg* memiliki peran lebih banyak pada bagian ini (Agus Tasman, wawancara Mei 2018)

Peran *batak* dan *endhel* dalam pengertian *peperangan* disebut juga *Rwa-binedha* yang telah diulas di atas adalah simbol kehidupan yang penuh pertentangan. Jika dikaitkan dengan kehidupan Yulius Tahiya pada saat itu, bisa dimaknai sebagai perjuangan Yulius Tahiya dalam menjabat direktur di PT. Caltex.

Selain itu, bisa juga dimaknai dalam pergejolakan batin Yulius Tahiya dalam menjalani kehidupan (Wahyu Santoso Prabowo, wawancara Mei 2019). Hal demikian juga dijelaskan oleh Kanjeng Brongtodiningrat bahwa *peperangan batak* yang menggambarkan akal manusia dengan *endel* sebagai nafsu manusia. Dikatakan pula bahwa dalam kehidupan ini terdapat dikotomi yang selalu hadir dalam diri manusia seperti baik dan buruk, benar dan salah, dan sebagainya. Kedua watak yang bertentangan ini selalu bertikai satu dengan yang lain, dengan demikian tujuan ideal manusia adalah mengalahkan watak yang buruk dan menghasilkan kehidupan yang baik (Prihatini, dkk, 2007:116).



Gambar 14. Salah satu pose sekaran *mande sampur* pada *beksan perangan Bedhaya Tolu*.(Foto: Koleksi Pribadi Mamik Widyastuti)

Bagian *beksan perangan* pada *Bedhaya Tolu* ini tidak terlalu banyak menggunakan perpindahan pola lantai seperti pada

bagian pertama, sehingga pada *beksan perangan* ini lebih terkesan “*anteng*”, rasa agung dan berwibawa muncul pada bagian ini didukung dengan *irama gendhing* yang selaras dengan komposisi tari dan *cakepan tembang* yang berisi doa untuk kesejahteraan pemilik *wuku*.

3. Mundur Beksan

Mundur beksan merupakan bagian terakhir pada sajian tari *Bedhaya Tolu*. Bagian ini diiringi dengan *iringan ladrang*. Motif gerak yang digunakan adalah *kapang-kapang mundur*, *srisig mundur*, *kapang-kapang* keluar dari area panggung.

Kesan yang dihadirkan dari *mundur beksan* adalah kegagahan bukan hanya dari *irama gendhingnya* saja, akan tetapi sikap atau *adek* penari ketika *mundur beksan* menunjukkan sikap yang gagah. Gerak selanjutnya setelah melakukan *kapang-kapang mundur* yaitu *srisig mundur*. Gerakan *srisig* yang digunakan menunjukan rasa ketangkasan, kelegaan, dan mengandung makna kesuksesan. Hal ini mengambil dari sudut pandang kepercayaan terhadap *wuku* bahwa orang yang memiliki *wuku Tolu* dipercaya memiliki kemuliaan dihari tua. Hal demikian dikaitkan dengan Yulius Tahiya yang memiliki *wuku Tolu* dan persembahan tari *Bedhaya*

Tolu yang pertama adalah sebagai *pisungsung* yang ditujukan untuknya.

Berdasarkan paparan analisis gerak yang terbagi menjadi 3 bagian pokok dalam struktur penyajian *Bedhaya Tolu*, dapat dikelompokkan menjadi dua macam karakter. Secara garis besar karakter yang mendominasi pada sajian *Bedhaya Tolu* yaitu lembut dan prenes. Gerak-gerak tersebut dirinci dalam bentuk tabel seperti berikut :

Tabel 2. Pembagian gerak berdasarkan karakter lembut dan prenes (oleh Sinta Wahyu M, 2019).

No	Gerak	Karakter	
		Lembut	Prenes
1.	<i>Kapang-kapang</i>	✓	
2.	<i>Srisig</i>		✓
3.	<i>Kengser</i>	✓	
4.	<i>Enjer kicat</i>		✓
5.	<i>Mucang kanginan</i>	✓	
6.	<i>Leyek</i>	✓	
7.	<i>Ogek lambung</i>		✓
8.	<i>Lembehan tangan</i>	✓	
9.	<i>Kicat kaki</i>		✓
10.	<i>Tolehan jangga</i>	✓	
11.	<i>Gedeg kepala</i>		✓

12.	<i>Srimpet kaki</i>		✓
13.	<i>Sekaran ngalap sari</i>		✓
14.	<i>Sekaran golek iwak</i>		✓
15.	<i>Laku ndodhok</i>	✓	
16.	<i>Kipat samparan</i>		✓
17.	<i>Seblak sampur</i>		✓
18.	<i>Sembahan</i>	✓	
19.	<i>Sekaran laras ngombe sangupati</i>	✓	
20.	<i>Sekaran laras ela-ela</i>	✓	
21.	<i>Sekaran usap jangga</i>		✓
22.	<i>Sekaran panahan</i>		✓
23.	<i>Sekaran pistolan</i>		✓
24.	<i>Sekaran pendapan sampur</i>		✓
25.	<i>Sekaran ngalap sari kicat</i>		✓

Tabel diatas menunjukkan bahwa *Bedhaya Tolu* sebagai hasil koreografi memenuhi karakter dasar sebagai sajian *bedhaya* yang pada umumnya memiliki karakter lemah lembut. Tetapi, keprenesan yang menjadi ciri khas dalam sajian *Bedhaya Tolu* juga mampu mendominasi karakter tari dengan menyajikan gerak-gerak melalui *sekaran* tari dengan *wiled* yang berbeda. *Wiled-wiled* tersebut disajikan dengan rasa yang lebih centil, sehingga terwujudlah karakter tari *bedhaya* yang lembut dan *prenes* pada *Bedhaya Tolu*.

B. Rias dan Busana *Bedhaya Tolu*.

Upaya pembentukan karakter pada *Bedhaya Tolu* juga dapat dianalisis melalui rias serta busana yang dikenakan. *Bedhaya Tolu* memiliki keunikan pada busana terutama jika dinilai dari sudut pandang *genre bedhaya*. Busana dengan model kebaya bludru lengan panjang yang digunakan pada sajian *Bedhaya Tolu* bukan hanya sekedar busana yang dipakai, akan tetapi memiliki kesan yang mendukung pembentukan karakter pada *Bedhaya Tolu* yaitu karakter wibawa sebagai perwujudan dari kegagahan Yulius Tahiya, kemudian karakter *prenes* yang lekat dengan simbol branjangan pada *wuku Tolu*.

Selain dengan model busana lengan panjang, perbedaan warna dalam *Bedhaya Tolu* juga memberikan karakter. Hal tersebut disebabkan karena warna memiliki sifat-sifat atau karakter menurut pembagian jenisnya. Sajian *Bedhaya Tolu* yang menggunakan warna merah dengan dipadukan warna biru merupakan penyatuan dari jenis warna panas dan warna dingin. Kedua sifat warna tersebut merupakan simbol dari karakter yang ingin dimunculkan dalam *Bedhaya Tolu* yaitu nilai kegagahan dan *prenes* atau yang biasa disebut dengan *kemayu* atau centil. Warna merah merupakan cerminan dari nilai kegagahan Yulius Tahiya. Selain menunjukan kegagahan Yulius

Tahiya, warna merah juga merupakan simbol dari dua tokoh yang ada pada *wuku Tolu* yaitu bambang Tolu dan Dewa Bayu. Hal tersebut terlihat dalam sajian *Bedhaya Tolu* yang menunjukkan bahwa busana warna merah hanya dikenakan oleh penari *batak* dan *endhel ajeg*.

Warna merah yang digunakan oleh penari *batak* dan *endhel ajeg* merupakan cerminan dua tokoh yang sengaja ditarik menonjol dari segi busana. Penonjolan tersebut merupakan hasil interpretasi Agus Tasman dalam memunculkan penokohan dalam *Bedhaya Tolu*. Tokoh Dewa Bayu dan Bambang Tolu yang terdapat dalam *wuku Tolu*, jika diamati secara detail memiliki kemiripan dengan tokoh Dewa Ruci dan Bima dalam cerita carangan Mahabarata versi Jawa. Perbedaannya adalah karakter yang dimiliki Bima dalam cerita Dewa Ruci lebih dewasa dibandingkan Bambang Tolu yang ada pada *wuku Tolu* (Wahyu Santoso Prabowo, wawancara Mei 2019). Sehingga meskipun terdapat kegagahan, namun jiwa muda serta semangat yang membara yang dimiliki oleh bambang Tolu juga merupakan sesuatu yang dipertimbangan Agus Tasman dalam memilih warna busana.

Makna warna dapat menunjukkan simbolik maupun karakternya. Hal ini dijelaskan pada pembagian jenis warna yang menyatakan warna dibagi menjadi dua jenis yaitu warna panas yang memberikan

kesan semangat, kuat dan aktif dan warna dingin yang memberikan kesan tenang, kalem, dan pasif. Warna merah merupakan salah satu jenis warna panas, dan warna biru merupakan salah satu jenis warna dingin. Selain itu warna juga memiliki karakter dan simbolisasi. Begitu juga dengan warna merah dan biru yang masing-masing memiliki karakter dan simbolisasi.

Warna merah memiliki karakter yang kuat, cepat, enerjik, semangat, gairah, marah, berani, bahaya. Dibanding warna lain, warna merah adalah warna paling kuat. Warna ini bersifat menakhlukan dan berkuasa. Apabila dikaitkan dengan kehadiran *wuku* yang tidak jauh berbeda dengan pribadi pemiliknya, maka ini sebuah pembuktian bahwa busana yang dikenakan dalam *Bedhaya Tolu* berkaitan dengan kondisi Yulius Tahiya yang menjabat sebagai Direktur Utama PT Caltex serta pemilik Bank Centra Niaga pada saat itu. Relasi bisnis yang banyak, secara otomatis membuat Yulius Tahiya disibukan dengan berbagai pekerjaannya. Hal tersebut sesuai dengan sifat warna merah yang cenderung energik cepat dan kuat.

Selain warna merah, warna biru juga digunakan oleh penari *gulu*, *dhadha*, *buncit*, *apit ngarep* dan *apit mburi*. Nilai kegagahan yang menjadi konsep dasar karakter dalam *Bedhaya Tolu*, lebih menekankan pada kewibawaan Yulius Tahiya. Hal tersebut memiliki kesamaan

dengan sifat warna biru. Menurut jenisnya, warna biru merupakan jenis warna dingin (Sanyoto, 2009:32). Warna biru memiliki karakter serta simbolisasi watak yang dingin, tenang, pasif. Biru melambangkan keagungan, keteguhan, kemurahan hati, keyakinan, kesetiaan, kecerdasan, perdamaian dan keamanan. Hal tersebut sesuai dengan karakter dari *wuku Tolu*, yang memiliki karakter tidak jauh berbeda dengan karakter warna biru. Karakter pada *wuku Tolu* menunjukkan bahwa Dewa Bayu memiliki karakter teguh dan baik hatinya, kemudian pada simbol walikukun terdapat karakter tidak suka keramaian, baik hati dan sakti, sehingga hubungan karakter *wuku*, karakter pemilik *wuku* dan karakter dari warna biru pada busana yang digunakan memiliki hubungan yang erat.



Gambar 15. Kebaya bludru lengan panjang yang digunakan dalam *Bedhaya Tolu* (Dokumentasi Sinta, 2019).

Model kain yang digunakan pada sajian *Bedhaya Tolu* yaitu dengan menggunakan *samparan*. Jarik yang digunakan pada sajian *Bedhaya Tolu* bermotif *lereng*. Motif *lereng* menunjukkan identitas sebagai keluarga bangsawan pada Gaya Surakarta. Hal tersebut juga terdapat dalam wayang orang maupun sendratari yang menunjukkan bahwa seorang raja menggunakan *lereng parang barong*. Semakin tinggi jabatannya maka akan semakin besar pula motif *lereng* yang digunakan. Hal serupa juga berlaku dikalangan Kraton Kasunanan Surakarta, para keturunan atau keluarga raja menggunakan jarik motif *lereng*, sementara para *abdi dalem* hanya menggunakan jarik biasa tanpa motif *lereng* (Dewi Kristiyanti, wawancara Juli 2019).

Penggunaan jarik motif *lereng* merupakan upaya dalam memberikan karakterisasi pada *Bedhaya Tolu*. Kesesuaian posisi dan keadaan yang dialami Yulius Tahiya pada saat itu merupakan titik tolak dalam menentukan busana. Bersama KRT. Hardjonagoro Agus Tasman memilih motif *lereng* sebagai motif yang digunakan dalam pementasan *Bedhaya Tolu*. Motif *lereng* memiliki makna bahwasanya Yulius Tahiya merupakan orang yang disegani, dengan jabatan yang dimilikinya pada saat itu, merupakan posisi tertinggi atau bisa dikatakan sebagai puncak karirnya (Rusini, wawancara Februari 2019)

Konsistensi penggunaan motif *lereng* atau *parang* pada *Bedhaya Tolu* terbukti dalam setiap pementasannya, tidak hanya pada motif jariknya tetapi warna busana yang digunakan juga tidak mengalami perubahan secara signifikan. Pada awal diciptakannya *Bedhaya Tolu*, pementasan pertama dilaksanakan di Pendopo Sasono Mulyo Kraton Kasunanan Surakarta dengan menggunakan motif *parang kesit*. Motif *parang kesit* tidak menjadi *patokan* atau *pakem* pada *Bedhaya Tolu*. Pentas-pentas selanjutnya motif yang digunakan berbeda-beda, meskipun sama-sama menggunakan motif *lereng*. Motif *lereng* yang pernah digunakan pada pementasan *Bedhaya Tolu* yaitu motif *parang barong lar-laran* dan motif *parang seling*.



Gambar 16. Motif jarik *parang kesit* yang digunakan pada pementasan *Bedhaya Tolu* pertama milik Rusini (Dokumentasi Sinta, 2019).



Gambar 17. Penari *Bedhaya Tolu* dengan Agus Tasman dengan menggunakan motif jarik *parang barong lar-laran* (koleksi Mamik Widyastuti, 1980an).

Sajian tari *bedhaya* biasanya menggunakan model tatanan rambut *sanggul*, akan tetapi hal itu tidak digunakan pada *Bedhaya Tolu*. Model hiasan kepala yang digunakan pada *Bedhaya Tolu* yaitu berupa *jamang* lengkap dengan *sumping* dan asesoris lainnya seperti *cunduk mentul*, *cunduk jungkat*, dan *grodha*. Menariknya, meskipun menggunakan *jamang* tetapi tetap menggunakan *gelung krukup melati* (*sanggul* yang ditutup rangkaian bunga melati).



Gambar 18. Sanggul *krukup* melati dan *grodha mungkur* yang digunakan pada tatanan rambut *Bedhaya Tolu* (Foto, Dwi Rahmani 2016).

Penggunaan *jamang* pada sajian *bedhaya* memang bukan sesuatu yang umum, karena biasanya *jamang* digunakan pada sajian tari *srimpi* dan tari *golek*, sehingga jika dicermati, penggunaan *jamang* pada *bedhaya* memberikan kesan yang unik. Tari *srimpi* memiliki karakter lebih *sigrak*, maka bukan tidak mungkin penggunaan *jamang* pada *Bedhaya Tolu* merupakan suatu upaya dalam membangun *keprenesan* dalam sajian *bedhaya*. Pada dasarnya penggunaan *jamang* pada sajian tari *srimpi* dan tari *golek* disesuaikan dengan karakteristik pada penari yang berorientasi pada usia penari yang masih remaja. Penggunaan *jamang* tersebut merupakan upaya pembentukan karakter tari *srimpi* dan *golek* yang lebih *sigrak*. Jika dikaitkan dengan *Bedhaya Tolu* yang memiliki konsep nilai kegagahan Yulius Tahiya dengan menginterpretasi menjadi sajian *bedhaya* yang berwibawa dan *prenes*,

penggunaan *jamang* sangat mendukung karakterisasi pada *Bedhaya Tolu*. *Jamang* yang digunakan pada *Bedhaya Tolu* memiliki desain yang sama dengan desain *jamang* yang biasa digunakan pada sajian tari *srimpi* (Dewi Kristiyanti, wawancara Juli 2019).

Penggunaan *jamang* dan kebaya bludru lengan panjang pada sajian *bedhaya* memang sesuatu yang berbeda, hal tersebut diungkapkan juga oleh Wahyu Santoso Prabowo, bahwasanya :

Dikatakan kurang *mungguh*, tetapi apabila *Bedhaya Tolu* disajikan dengan menggunakan kostum *dhodhot* juga tidak mampu mewakili interpretasi Agus Tasman di dalam mewujudkan kartakter dan rasa dari *Bedhaya Tolu* itu sendiri (Wahyu Santoso Prabowo, wawancara Mei 2019).

Penggunaan busana pada suatu tarian, disesuaikan pada konteks tarinya, sehingga meskipun *Bedhaya Tolu* merupakan *genre bedhaya* tetapi *Tolu* adalah *bedhaya* yang diciptakan dan berkembang di luar Kraton Kasunanan dan konteksnya adalah untuk *pisungsurung* Yulius Tahiya, maka pengecualian dalam busana merupakan kekhususan atau salah satu keunikan yang dimiliki oleh *Bedhaya Tolu*.

Penggunaan *jamang* pada sajian ternyata mempengaruhi rias yang digunakan. Rias pada *Bedhaya Tolu* memang menggunakan *corrective make up*. Bukan hanya sekedar mempertebal garis-garis wajah, penggunaan rias merupakan satu kesatuan dalam sajian tari untuk menguatkan karakter. Kaitannya dengan penggunaan *jamang*,

maka pada *Bedhaya Tolu* menggunakan *sogokan*. Dalam tari gaya Surakarta, *sogokan* merupakan rambut-rambut tipis yang berada di dekat telinga atau biasa disebut dengan *godeg* yang ditebalkan dengan menggunakan pensil alis. Penggunaan *godeg* atau *sogokan* ini biasa digunakan pada rias karakter, atau rias wajah yang merujuk pada suatu tokoh tertentu. Tari *srimpi* dan tari *gole* biasanya menggunakan *sogokan* karena kaitannya dengan penggunaan *jamang*.

Rias serta busana yang digunakan pada *Bedhaya Tolu* merupakan salah satu unsur pendukung dalam perwujudan karakterisasi yang ada pada *Bedhaya Tolu*. Menurut Dewi Kristiyanti baik busana maupun rias yang digunakan pada *Bedhaya Tolu* telah disesuaikan dengan konteksnya yaitu *pisungsung* untuk Yulius Tahiya. Jika ditelaah menurut fungsinya masuk pada sajian tari yang digunakan sebagai penyambutan tamu. Berdasarkan hal tersebut, busana maupun rias *Bedhaya Tolu* tidak terpatok pada aturan-aturan bahwa tari *bedhaya* harus menggunakan kostum *dhodhot*. Latar belakang cerita atau konsep penciptaan *Bedhaya Tolu* juga menjadi pertimbangan wujud visual kostum yang digunakan.

C. Karawitan Tari *Bedhaya Tolu*.

Sajian tari utamanya tari tradisi memiliki elemen-elemen pendukung terkait sajian pertunjukannya. Selain rias dan busana

yang menjadi satu kesatuan, elemen lain yang tidak kalah pentingnya adalah iringan tari. Seni tari Jawa khususnya tari tradisi Surakarta, iringan tari biasa disebut dengan karawitan tari yang menyajikan iringan berupa *gendhing-gendhing*. Sajian tari *bedhaya* memiliki hubungan yang erat dengan karawitan sebagai iringannya, hal tersebut terbukti pada nama-nama tari *bedhaya* yang pada umumnya diambil dari nama *gendhing* iringannya.

Secara garis besar susunan *gendhing* tari *bedhaya* dapat dibagi sesuai dengan struktur tarinya. Sajian tari *bedhaya* masih terikat oleh *pakem-pakem* atau aturan sesuai dengan *bedhaya* Kraton Kasunanan Surakarta baik dari struktur tari maupun struktur *gendhingnya*. Struktur *gendhing* sesuai dengan *bedhaya* pada umumnya yaitu *pathet* untuk *maju beksan*, *gendhing* pokok yang berisi rangkaian *gendhing-gendhing* seperti *merong*, *umpak inggah*, *inggah*, kemudian dilanjutkan dengan *ketawang gendhing* atau bisa juga *gendhing ladrang* yang digunakan untuk mengiringi *beksan*. Ketiga yaitu *pathet mundur beksan*.

Bedhaya Tolu sebagai sajian *bedhaya* baru yang tercipta dan berkembang di luar Kraton tentunya memiliki gaya sajiannya yang tidak lagi sesuai dengan struktur *pakemnya*. Akan tetapi meskipun tidak lagi terikat oleh *pakem-pakem* tersebut Agus Tasman tentunya

sudah memikirkan alternatif lain agar *Bedhaya Tolu* tetap memiliki rasa tradisi. Hal tersebut sesuai dengan pendapat SD. Humardani :

...tari tradisi adalah semua segi kehidupan tari yang berpedoman ketat pada tata dan aturan-aturan tari yang telah ditentukan oleh angkatan-angkatan sebelumnya yang dianggap “nenek moyang dan empu tari.” Aturan-aturan tari yang dimaksud adalah teknik dan wujud gaya daerah, misalnya: gaya Bali, Sunda, Yogyakarta, dan Surakarta. Gaya adalah suatu ciri khas kedaerahan (Humardani, 1980:10).

Perubahan telah membawa tari tradisi Surakarta pada pengembangan interpretasi nilai-nilai tradisi yang mengarah pada globalisasi. Padahal nilai-nilai tradisi merupakan kekuatan dari tari gaya Surakarta. Hal demikian terjadi pada tari *Bedhaya Tolu* bahwasanya Agus Tasman berusaha untuk tidak meninggalkan nilai-nilai tradisi yang ada pada kaidah tari *bedhaya* namun juga memberikan pengembangan tidak hanya pada koreografinya tetapi juga dari segi busana tetapi juga pada *gendhing* karawitan tari yang digarap oleh RL. Martapangrawit.

Gendhing bedhaya yang biasanya sudah ada atau sudah diciptakan sebelum gerak tarinya disusun, sehingga nama *bedhaya* biasanya mengambil dari nama *gendhingnya*. Hal tersebut tidak berlaku pada *Bedhaya Tolu*, karena penciptaan *Bedhaya Tolu* baik dari koreografinya maupun *gendhingnya* diciptakan dalam waktu yang sama, meskipun tari dan karawitan melakukan proses secara terpisah, baik *gendhing* maupun tarinya merupakan hasil interpretasi komposernya

berdasarkan ide yang sudah disepakati antara koreografer dan komposernya (Suraji, wawancara Juli 2019).

Gendhing Bedhaya Tolu memiliki struktur yang berbeda jika dibandingkan dengan *bedhaya* pada umumnya. Pengecualian ini tidak lain karena konteksnya yang digunakan untuk *pisungsung* Yulius Tahiya. Ide dasar kegagahan Yulius Tahiya dan *wuku Tolu* menjadi pacu dalam menyusun *gendhing* maupun *cakepan tembang* pada *Bedhaya Tolu*.

Perbedaan antara *gendhing Bedhaya Tolu* dengan *bedhaya* yang lain yaitu terletak pada struktur *gendhingnya*. Untuk mengiringi *kapang-kapang maju beksan*, *Bedhaya Tolu* menggunakan iringan *ladrang* kemudian *pathet* dilanjut dengan *suluk sekar ageng Kuswalalita*. *Beksan* diiringi dengan *ketawang gendhing*, dan *kapang-kapang mundur beksan* menggunakan iringan *ladrang*.

Bedhaya Tolu menggunakan iringan *ladrang* untuk mengiringi *maju beksan* adalah sebagai penguat suasana dalam memunculkan nilai kegagahan yang terdapat dalam sajian *bedhaya*. Iringan *ladrang* biasanya digunakan untuk mengiringi tari gaya Surakarta khususnya tari yang menyajikan tema keprajuritan seperti tari *Eko Prawiro*. Hal ini sesuai dengan konsep *Bedhaya Tolu* yang menyajikan karakter gagah.

Kegagahan juga ditunjukkan pada *suluk pathet* yang terdapat dalam *Bedhaya Tolu*. Berdasarkan terjemahan dari *suluk pathet Bedhaya Tolu* yang menjelaskan tentang kegagahan sosok Bima yang bisa dikatakan sebagai hasil interpretasi R.L. Martopangrawit sebagai sosok Yulius Tahiya sang pemilik *wuku*. Hal ini juga diungkapkan oleh Waridi dalam tesisnya yang berjudul *R.L Martopangrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta Sebuah Biografi* bahwa :

....teks di atas (yang dimaksud adalah terjemahan dari teks syair vokal pada *Bedhaya Tolu*) menggambarkan kegigihan sang Bima (Bratasena) saat menunaikan tugas gurunya (Druna) untuk mencari air suci perwitasari. Hubungannya dengan konteks *Bedhaya Tolu* dapat ditafsirkan sebagai cara Martopangrawit untuk melukiskan kegagahan, kegigihan, dan tekak yang membara Yulius Tahiya dalam mewujudkan cita-cita sucinya...(Waridi, 1997:207).

Berdasarkan pernyataan di atas terbukti bahwa karawitan tari sebagai medium bantu memiliki kedudukan yang penting, artinya medium karawitan mampu membantu dan memperkaya rasa dan suasana dari karya tari. *Bedhaya Tolu* menggunakan karawitan tari sebagai medium bantu, yang tidak sekedar mengiringi sajian, tetapi juga sebagai penguat suasana. Hal tersebut terbukti pada penggunaan iringan *ladrang* yang digunakan untuk mengiringi maju *beksan*, dan teks *suluk pathet* sebagai penggambaran kegagahan yang diimplementasikan menjadi tokoh Bima.

Bedhaya Tolu yang memiliki konsep tentang nilai kegagahan Yulius Tahiya berdasarkan *wuku* yang dimiliki, tentunya pemahaman mengenai *wuku* menjadi hal penting untuk diketahui. Tidak hanya sebagai pacu dalam koreografinya, pemahaman tentang *wuku* juga menjadi konsep dalam menggarap karawitan tari. Syair *tembang* atau *cakepan sinden* yang terdapat pada *gendhing bedhaya* merupakan isi cerita atau inti cerita yang disajikan. Berdasarkan terjemahan dalam *cakepan sinden* pada *ketawang gendhing Bedhaya Tolu*, atau bagian *beksan* menceritakan *wuku Tolu* yang merupakan bagian dari konsep *Bedhaya Tolu*.

Bagian *beksan Bedhaya Tolu* menggunakan *ketawang gendhing kethuk 2 kerep*. Bagian ini menggunakan garap *gendhing kemanak* yang menjadi ciri khas pada iringan *bedhaya srimpi*, bedanya yaitu pada *gendhing bedhaya* tidak menggunakan *kepok alok*, sedangkan pada *gendhing srimpi* menggunakan *kepok alok*. Demikian juga pada *Bedhaya Tolu*, meskipun merupakan sajian *bedhaya* baru, tetap dikatakan sebagai *gendhing bedhaya* karena tidak menggunakan *kepok alok* (Suraji, wawancara Juli 2019)

Bagian *beksan* yang terbagi menjadi dua, berdasarkan sajian tari dan iringannya yaitu *beksan awal* dengan *perang beksan*. Selain pada *cakepan* yang menceritakan tentang *wuku* beserta simbol-simbol dan maknanya, dalam bagian *perang beksan* juga menyebutkan nama

Yulius Tahiya sebagai pemilik *wuku*. Hal ini merupakan keunikan dalam *Bedhaya Tolu* yang tidak dimiliki oleh *bedhaya* lain (Suraji, wawancara Juli 2019).

Terkait dengan garap *gendhing kemanak*, tentunya mempengaruhi *laya* (cepat lambatnya tempo dalam karawitan) pada *gendhing Bedhaya Tolu*. Sajian *bedhaya* yang menggunakan garap *gendhing kemanak* biasanya menggunakan irama tanggung, akan tetapi jika sajian *bedhaya* menggunakan *gendhing ketawang*, maka menggunakan irama *dadi*. Penggunaan irama *dadi* pada *gendhing ketawang* dalam sajian *bedhaya* secara otomatis iramanya menjadi lebih *seseg* dibanding irama *tanggung*.

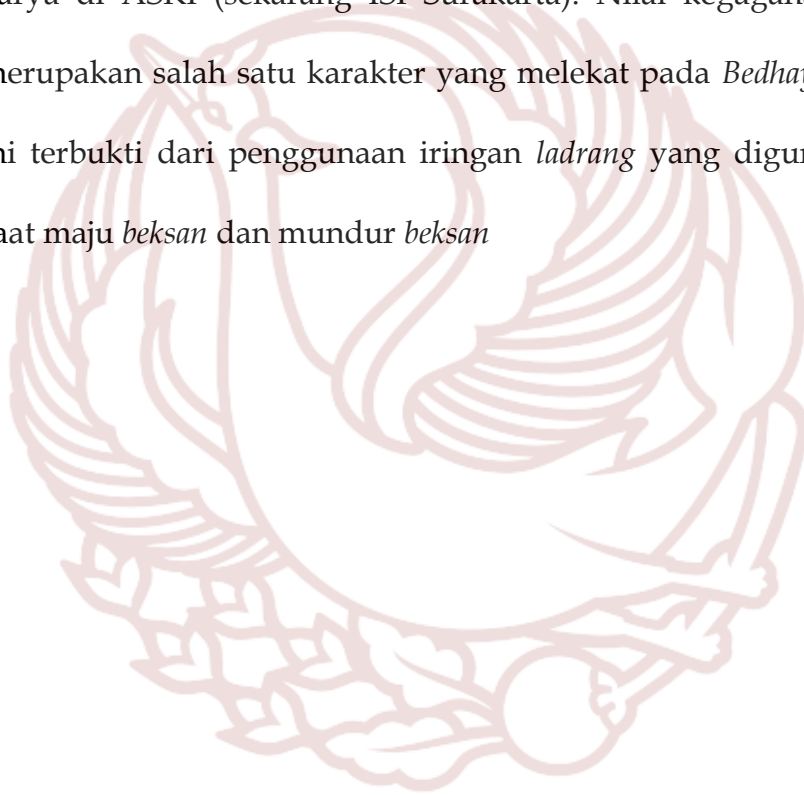
Bedhaya Tolu menggunakan garap *gendhing kemanak* dan juga menggunakan *ketawang gendhing*, maka *laya* yang dihasilkan lebih *seseg* dibanding *bedhaya* yang lain, sehingga *Bedhaya Tolu* dikatakan sebagai *bedhaya* yang dirasa kurang “*seleh*”. Hal tersebut juga dirasakan oleh penari, terutama pada bagian *beksan* yang diiringi dengan garap *gendhing kemanak*. Penari merasakan ketika menarikan *Bedhaya Tolu* pada bagian *beksan* pertama memiliki rasa *gendhing* yang tidak *seleh*, sehingga dalam menyajikan tariannyapun tidak bisa terlalu ‘*nggandul*’ dengan irama. Hal ini merupakan bukti, bahwasanya *Bedhaya Tolu* bukanlah sajian *bedhaya* yang halus, tetapi pembawaan karakter yang didasari rasa *prenes*, *lincah*, *kemayu*

semestinya tertuang dalam bagian *beksan* pertama (Rusini dan Mamik Widyastuti, wawancara Januari 2019). Tanggapan penari mengenai sajian *Bedhaya Tolu* yang kurang *seleh*, tidak mempengaruhi kualitas sajian tari sebagai *genre bedhaya*. Hal tersebut dikarenakan garap *gendhing kemanak* dengan tidak menggunakan *keplok alok* sudah mencerminkan rasa *gendhing bedhaya*.

Bagian kedua dari *beksan* pada tari *bedhaya* yaitu *perang beksan*. Bagian ini menggunakan garap *gendhing ketawang laras pelog pathet nem*. Berbeda dengan bagian *beksan* pertama, bagian *perang beksan* memiliki rasa *gendhing* lebih *semeleh*, sehingga koreografi yang dihasilkan melalui gerak tarinya memiliki rasa dan karakter yang berbeda. Perbedaan ini, ditunjukkan dengan garap *gendhing* yang tidak lagi menggunakan instrumen *kemanak*. Bagian kedua yang diiringi dengan *ketawang laras pelog pathet nem* dengan menonjolkan penari *batak* dan *endel* pada garap koreografinya, memiliki suasana yang lebih agung dan *menep*. Isi *cakepan sinden* dan *gerong* pada bagian lebih kepada kehidupan Yulius Tahiya dan isi dari *wuku Tolu*.

Mundur *beksan* pada *bedhaya Tolu* menggunakan iringan *ladrang*. Biasanya, *bedhaya* yang hidup dan berkembang di Kraton Kasunan Surakarta mundur *beksan* diiringi dengan *pathet*. *Bedhaya Tolu* merupakan *bedhaya* baru yang hidup dan berkembang di luar Kraton

Kasunanan Surakarta, sehingga pada *Bedhaya Tolu* mengalami inovasi pada garap iringan mundur *beksan* yaitu berupa iringan *ladrang*. Penggunaan iringan *ladrang* pada *bedhaya-srimpi* diprakarsai oleh Gendhon Humardani pada saat Revitalisasi Gaya Surakarta. Hal ini merupakan lambang kegagahan yang ditunjukkan melalui karya-karya di ASKI (sekarang ISI Surakarta). Nilai kegagahan ini pula merupakan salah satu karakter yang melekat pada *Bedhaya Tolu*. Hal ini terbukti dari penggunaan iringan *ladrang* yang digunakan pada saat maju *beksan* dan mundur *beksan*



BAB IV

PENUTUP

A. Kesimpulan.

Bedhaya Tolu merupakan salah satu tari *bedhaya* yang diciptakan oleh Agus Tasman Ranaatmodjo pada tahun 1975. Awal diciptakan *Bedhaya Tolu* yaitu atas kehendak KRT. Hardjonagoro yang berencana memberikan *pisungsung* kepada Bapak Yulius Tahiya selaku Presiden Direktur PT. Caltex pada saat itu. Nama *Tolu* diambil dari sebuah nama *wuku*, tentunya *wuku* tersebut adalah *wuku* milik Bapak Yulius Tahiya yaitu *wuku Tolu*, sehingga ide sentral pada penggarapan *Bedhaya Tolu* adalah dari *wuku Tolu* itu sendiri. Seiring perkembangannya, *Bedhaya Tolu* kemudian digunakan sebagai perbendaharaan materi tari di Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI sekarang ISI Surakarta).

Agus Tasman sebagai koreografer dalam *Bedhaya Tolu* menginterpretasi simbol-simbol yang ada *wuku Tolu* sebagai sajian *bedhaya*. Simbol yang terdapat pada *wuku Tolu* antara lain, Dewa Bayu, Bambang Tolu, Burung Branjangan, umbul-umbul, rumah *gedhong*, pohon walikukun. Terdapat 6 simbol, dan satu orang yang dekat dengan *wuku* adalah pemilik *wuku Tolu* yaitu Bapak Yulius Tahiya. Hal tersebut terlihat pada pertimbangan jumlah penari yaitu sebanyak 7 penari wanita. Selain

pertimbangan jumlah penari, simbol dalam *wuku Tolu* juga mempengaruhi garap komposisi dan garap karakter pada *Bedhaya Tolu*, sehingga *Bedhaya Tolu* memiliki sajian yang berbeda dengan *bedhaya* lain yang diciptakan oleh Agus Tasman.

Pertimbangan-pertimbangan antara *wuku Tolu* dengan pemilik *wuku* yang begitu dekat juga digambarkan melalui teks sinden dalam *Bedhaya Tolu*. Teks sinden *Bedhaya Tolu* yang jika diterjemahkan dalam bahasa Indonesia berisi tentang *wuku Tolu* beserta makna-makna yang terkandung di dalamnya, rupanya terdapat pula nama Yulius Tahiya dalam teks sinden *Bedhaya Tolu* sebagai tanda bahwa *Bedhaya Tolu* memang diciptakan secara khusus untuk beliau.

Karakterisasi yang merupakan deskripsi ciri-ciri utama dari suatu obyek yang jika diterapkan dalam *Bedhaya Tolu* merupakan ciri khas dari sajian *Bedhaya Tolu*. Ciri khas dari *Bedhaya Tolu* di dalam sajiannya meliputi rias dan busana, jumlah penari yang mempengaruhi pola lantai serta gerak yang disajikan. Teks *sindhen* yang lebih menekankan pada cerita *wuku Tolu* serta makna-makna yang terkandung dalam *wuku Tolu* yang melekat pada Yulius Tahiya sebagai pemilik *wuku*. Dengan demikian dapat dinyatakan bahwa pembentukan karakter pada penggarapan atau koreografi tari khususnya *bedhaya* tidak hanya berangkat dari susunan gerakanya saja, namun juga bisa berangkat

melalui judul, tema, jenis tari, warna busana, rias, karawitan tari, dan tata visual lainnya.

B. Saran.

Tari *bedhaya* merupakan tarian sakral yang menyajikan gerak-gerak simbolik, sehingga sulit diketahui alur cerita yang disajikan. Selain itu, tari *bedhaya* sebagai sajian tari tradisi yang memiliki nilai estetika tinggi memiliki tingkat kerumitan dalam gerakannya. Gerak-gerak tradisi gaya Surakarta yang dalam penyajiannya dipengaruhi bentuk-bentuk serta teknik gerak dengan patokan pakem-pakem yang harus dikuasai, sebagai syarat penari sebagai modal kualitas dalam penyampaian tari. Selain memahami teknik tari, dalam menyajikan sajian tari *bedhaya* lebih baik bagi para penari untuk mengetahui cerita atau latar belakang penciptaannya. *Bedhaya Tolu* memiliki karakter serta makna ungkap yang ingin disampaikan oleh Agus Tasman melalui sajian koreografinya, sehingga kepada para penari yang akan menarikan *Bedhaya Tolu* disarankan untuk memahami latar belakang penciptaan *bedhaya*. Hal tersebut tidak lain sebagai upaya terwujudnya makna ungkap yang terkandung dalam *Bedhaya Tolu*.

Selain sebagai upaya dalam memunculkan makna ungkap, memahami latar belakang juga mempengaruhi dalam pembentukan karakter didalam menyajikan *Bedhaya Tolu*, Agus Tasman sebagai

koreografer memiliki kualifikasi dalam menentukan *gandar* penari. *Bedhaya Tolu* sebagai *pisungsun* terhadap Yulius Tahiya yang dikaitkan tokoh pada *Wuku Tolu* sebagai sumber interpretasi mempengaruhi *gandar* penari, utamanya penari *batak* dan *endel ajeg* yang memiliki peran lebih banyak dibanding penari lain. Secara otomatis penari *batak* dan penari *endel ajeg* harus memiliki kualitas kepenarian lebih dibanding penari lain, maksudnya adalah kepekaan terhadap rasa dan karakter dalam mengungkapkan karakter dari *Bedhaya Tolu* sebagai simbolik penokohan antara bambang Tolu dengan Dewa Bayu serta karakter daripada Yulius Tahiya.

Sebagai rasa menghormati kepada pencipta tari dan latar belakang penciptaanya, lebih baik jika kita tidak mengubah keaslian daripada *Bedhaya Tolu* baik dari sajian rias dan busana serta sajian gerak. Hal ini dilakukan dengan alasan menghargai pertimbangan-pertimbangan yang telah ditentukan serta dipikirkan oleh Agus Tasman beserta rekan-rekannya dalam menciptakan *Bedhaya Tolu* sebagai sajian *bedhaya* yang memang diciptakan secara khusus.

Dalam keilmuan tari, tidak hanya mengkaji persoalan gerak saja. Ternyata aspek-aspek pendukung dalam sajian tari sangat berpengaruh dan memiliki tendensi yang kuat dalam pertunjukkan tari. Sehingga dari

tulisan ini semoga bisa dijadikan bahan pertimbangan untuk menelaah lebih dalam mengenai aspek-aspek pendukung sajian tari.

DAFTAR PUSTAKA

- Corson, Ricard. 1975. *Stage Makeup*. New Jersey : Prentice-hall.
- Drever, James. 1986. *Kamus Psikologi*. Jakarta : PT. Bina Karsa.
- Eny Hartati. 2007. "Tari Tradisi Gaya Surakarta". Kertas Kerja Tugas Akhir Penyajian Tari Gaya Surakarta.
- Hadi, Y. Sumandyo. 2003. *Aspek-Aspek Dalam Koreografi Kelompok*. Yogyakarta : Elkaphi.
- Herymawan, RMA. 1988. *Dramaturgi*. Bandung : PT Remaja Rosdakarya
- Kusmayanti,A.M. Hermien. 1988. "Bedhaya Di Pura Pakualaman Pembentukan Dan Perkembangannya 1909-1987. Tesis, Fakultas Pasca Sarjana Universitas Gajah Mada Yogyakarta.
- Langer, Suzanne K. 1978. *Problematika Seni alih bahasa F.X Widaryanto*. Bandung: Akademi Seni Tari Indonesia Bandung.
- Lapindus, Ira. M. 1982. *Kamus Umum Bahasa Indonesia*. Jakarta : Balai Pustaka.
- Luxemberg, Jan Van dkk. 1989. *Pengantar Ilmu Sastra*. Jakarta : Gramedia.
- Maharani Luthvinda Dewi. 2014. "Estetika Bedhaya Si Kaduk Manis". Skripsi, Institut Seeni Indonesia Surakarta.
- Martapangrawit, R.L. 1972. *Titilaras Gendhing dan Sindhenan Bedhaya-Srimpi Karaton Surakarta*. Surakarta : Akademi Seni Karawitan Indonesia.
- Maryono. 2015. *Analisa Tari*. ISI Press : Surakarta
- _____.2010. *Pragmatik Genre Tari Pasihan Gaya Surakarta*. Surakarta : ISI Press Surakarta

- Meleong, J. Lexy. 1989. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung : PT Remaja Rosdakarya.
- Pamardi, S. 2014. Jurnal Seni Budaya ISI Surakarta. "*Karakter Dalam Tari Gaya Surakarta*". dalam Gelar Jurnal Seni Budaya. Vol. 12 No. 2 Desember 2014. Hal 220-235.
- Prabowo, Wahyu Santoso. 1990. "*Bedhaya Anglirmendung Monumen Perjuangan Mangkunegara I 1757-1988*" Tesis Pasca Sarjana Universitas Gajah Mada Yogyakarta.
- Prihatini, Nanik Sri dkk. 2007. *Ilmu Tari Joget Tradisi Gaya Surakarta*. Surakarta : ISI Press.
- Roland, Arya. 2005. *Nilai-nilai Arsitektur Rumah Tradisional Jawa*. Yogyakarta : Gajah Mada University Press.
- Rusini., Tasman, Agus. 2000. "*Teknik Gerak Dan Penjiwaan Tari Bedhaya Surakarta Dalam Pengajaran Sutjiati Djako Suhardjo Dan Rusini*". Penelitian Tari Dosen Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.
- Rustopo. 1990. "*Gendhon Humardani (1923-1983) Arsitek dan Pelaksana Pembangunan Kehidupan Seni Tari Tradisional Jawa Modern Mengindonesia, Suatu Biografi*". Tesis untuk mencapai derajat Sarjana S2 pada Universitas Gadjah Mada.
- Sastrakartika, Mas. 1979. *Serat Kridhwayangga*, alih bahasa T.W.K. Hadisoeparta. Jakarta : Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah.
- Sanyoto, Sadjiman Ebd. 2009. *Nirmana Elemen-Element Seni dan Desain*. Yogyakarta : Jalasutra Anggota IKAPI.
- Soedarsono, R.M. 1978. *Pengantar Pengetahuan dan Komposisi Tari*. Yogyakarta : ASTI.
- Soekanto, Soerjono. 1993. *Kamus Sosiologi*. Jakarta : Rajawali Pers.
- Sonia Margarita. 2018. "*Pemadatan Bentuk Tari Srimpi Sangupati Karaton Kasunanan Surakarta Oleh Agus Tasman Ronoadmojo*". Skripsi, Institut Seni Indonesia Surakarta.

- Sulastuti, Katarina Indah. 2017. "Tari Bedhaya Ela-Ela Karya Agus Tasman : Representasi Rasa Budaya Jawa". Disertasi untuk mencapai derajat S3 pada Universitas Gajah Mada Yogyakarta.
- Sumaryanto, Totok. 2007. *Pendekatan Kuantitatif dan kualitatif Dalam Penelitian Pendidikan Seni*. Semarang : UNNES PRESS.
- Tasman, Agus. 2008. *Analisa Gerak dan Karakter*. Surakarta : ISI Press Surakarta.
- _____. 1990. *Komposisi "TOLU" Garap Bedhaya*. Surakarta : ISI Press Surakarta.
- _____. 2000. "Teknik Gerak Dan Penjiwaan Tari Bedhaya Surakarta Dalam Pengajaran Sutjiati Djako Suhardjo Dan Rusini". Penelitian Tari Dosen Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.
- Wahyudi, Didik Bambang. 1997. "Tari Srimpi Jayaningsih". Laporan Penelitian Dosen Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.
- Widyastutieningrum, Sri Rochana. 2003. "Rekonstruksi, Reinterpretasi, dan Reaktualisasi Tari Bedhaya" dalam *Seni Dalam Berbagai Wacana*. Ed. Waridi. Surakarta : ISI Press. Hal. 253-283.
- _____. 2011. *Sejarah Tari Gambyong Seni Rakyat Menuju Istana*. Surakarta : ISI Press Surakarta
- _____. 2012. *Revitalisasi Gaya Surakarta*. Surakarta : ISI Press Surakarta

DISKOGRAFI

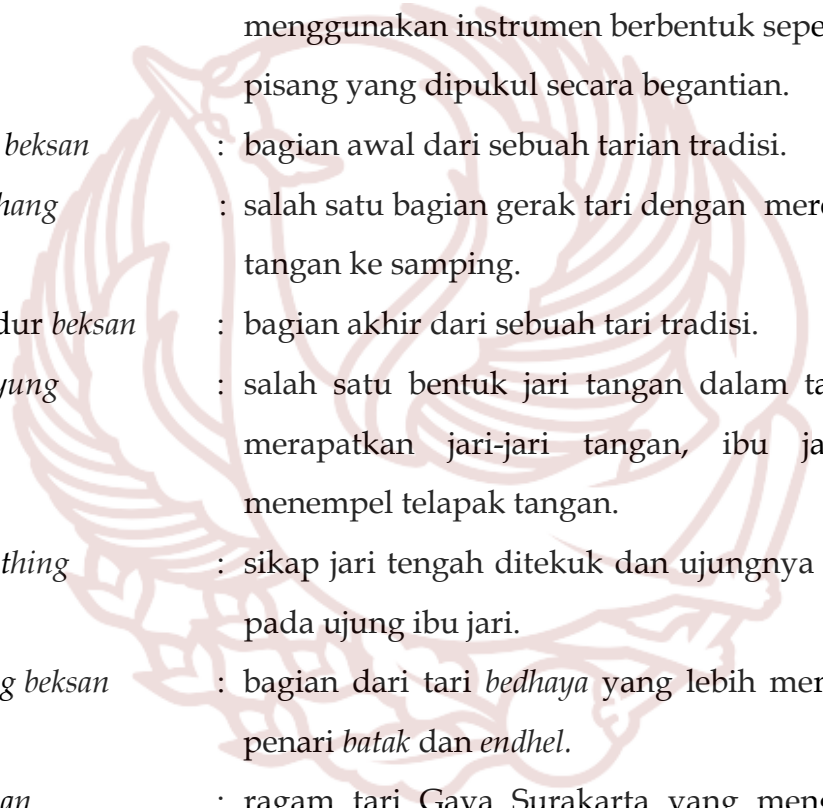
- Video Gelar Karya Empu Pendopo ISI Surakarta 2016 koleksi Pandang Dengar ISI Surakarta.

NARASUMBER

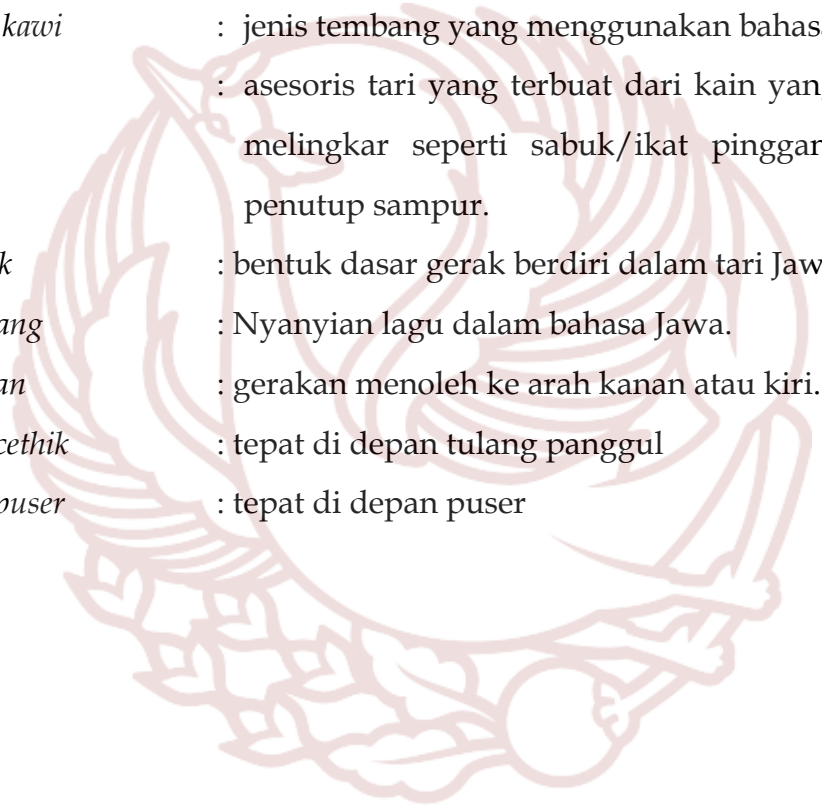
1. Agus Tasman Ranaatmaja, 83 Tahun (sekarang Almarhum), seniman tari. Kleco, Kecamatan Laweyan, Kota Surakarta
2. Rusini, 68 Tahun, pensiunan dosen Institut Seni Indonesia Surakarta dan seniman tari. Keprabon, Kecamatan Banjarsari, Kota Surakarta.
3. Wahyu Santoso Prabowo, 65 Tahun, seniman tari. Mojosongo, Kecamatan Jebres, Kota Surakarta.
4. Sri Setyoasih, 55 Tahun, Dosen Seni Tari Institut Seni Indonesia Surakarta, Mojosongo, Jebres, Kota Surakarta.
5. Mamik Widyastuti, 55 Tahun, Dosen Seni Tari Institut Seni Indonesia Surakarta, Palur, Karanganyar.
6. Dewi Kristiyanti, 59 Tahun, Dosen Seni Tari Institut Seni Indonesia Surakarta, Palur, Karanganyar.
7. Suraji. 58 Tahun, Dosen Karawitan Institut Seni Indonesia Surakarta, Benowo, Jaten, Karanganyar.

GLOSARIUM

<i>Batak</i>	: Nama untuk penari <i>bedhaya</i> yang melambangkan kepala, <i>pancer</i> dalam tari <i>bedhaya</i> sebagai perwujudan pikiran
<i>Bedhaya</i>	: <i>Genre</i> tari tradisi yang berasal dari kraton ditarikan oleh 7 atau 9 penari.
<i>Beksan</i>	: rangkaian <i>sekarang-sekarang</i> /bentuk gerak yang disusun menjadi satu.
<i>Bunga tiba dhadha</i>	: rangkaian bunga melati yang menjulur di dada.
<i>Cul sampur</i>	: bahasa Jawa dari melepas sampur
<i>Debeg</i>	: posisi telapak kaki menghentak lantai tanpa mengangkat tumit.
<i>Endhel</i>	: nama penari <i>bedhaya</i> yang melambangkan wujud tungkai bagian kiri tubuh manusia
<i>Gamelan</i>	: seperangkat instrumen alat musik Jawa
<i>Gawang</i>	: posisi atau formasi dalam tari.
<i>Gejug</i>	: posisi jari-jari kaki di depan (<i>gajul</i>) menyentuh lantai di belakang tumit kaki yang lain.
<i>Gendhing</i>	: salah satu bentuk dan struktur dalam karawitan tari.
<i>Giwang</i>	: perhiasan yang dipakai di telinga (anting pada perhiasan tari).
<i>Hoyog</i>	: gerak lengan tangan yang mengayunkan tubuh kesamping.
<i>Jengkeng</i>	: Posisi duduk dengan bertumpu pada satu kaki.



<i>Kebaya</i>	: Baju tradisional lengan panjang yang dikenakan oleh wanita Jawa.
<i>Kebyak</i>	: gerakan melempar sampur keluar menggunakan tenaga pergelangan tangan.
<i>Kebyok</i>	: gerakan melempar sampur kedalam menggunakan tenaga pergelangan tangan.
<i>Kemanak</i>	: salah satu bagian dari <i>gendhing</i> dengan menggunakan instrumen berbentuk seperti pisang yang dipukul secara begantian.
<i>Maju beksan</i>	: bagian awal dari sebuah tarian tradisi.
<i>Menthang</i>	: salah satu bagian gerak tari dengan merentangkan tangan ke samping.
<i>Mundur beksan</i>	: bagian akhir dari sebuah tari tradisi.
<i>Ngrayung</i>	: salah satu bentuk jari tangan dalam tari dengan merapatkan jari-jari tangan, ibu jari dilipat menempel telapak tangan.
<i>Nyekithing</i>	: sikap jari tengah ditekuk dan ujungnya menempel pada ujung ibu jari.
<i>Perang beksan</i>	: bagian dari tari <i>bedhaya</i> yang lebih memunculkan penari <i>batak</i> dan <i>endhel</i> .
<i>Pethilan</i>	: ragam tari Gaya Surakarta yang mengacu pada cerita wayang.
<i>Pisungsung</i>	: memberikan kepada atasan sebagai tanda hormat.
<i>Rakit</i>	: susunan.
<i>Ridhong</i>	: menyelimutkan sampur di bagian siku tangan kanan atau kiri.



<i>Samparan</i>	: kain panjang berukuran 3 meter untuk digunakan sebagai jarik dengan ujung menjulur kebelakang diantara kedua kaki.
<i>Sampur</i>	: selendang atau kain yang digunakan untuk menari
<i>Sanggul</i>	: rambut asli atau palsu yang dibentuk menjadi bulat dan ditempelkan di kepala.
<i>Sekar kawir</i>	: jenis tembang yang menggunakan bahasa kawi.
<i>Slepe</i>	: asesoris tari yang terbuat dari kain yang digunakan melingkar seperti sabuk/ikat pinggang sebagai penutup sampur.
<i>Tanjak</i>	: bentuk dasar gerak berdiri dalam tari Jawa.
<i>Tembang</i>	: Nyanyian lagu dalam bahasa Jawa.
<i>Tolehan</i>	: gerakan menoleh ke arah kanan atau kiri.
<i>Trap cethik</i>	: tepat di depan tulang panggul
<i>Trap puser</i>	: tepat di depan puser

LAMPIRAN I

FOTO



Gambar 1. Pose Gerak *sampir sampur* (Koleksi Mamik Widyastuti, 2016).



Gambar 2. Bentuk jari tangan *ngrayung* (Dokumentasi Harisingo, 2016)



Gambar 3. Foto penari *batak* dengan para Empu Tari (Dokumentasi Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta, 2016)



Gambar 4. Pose gerak *ridong sampur kiri* , *ukel karna kanan*. (Dokumentasi Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta, 2015)



Gambar 5. Wawancara peneliti dengan Agus Tasman (Dokumentasi Sinta, 2018)



Gambar 6. Wawancara dengan Suraji sebagai narasumber karawitan tari (Dokumentasi Sinta, 2019)

BIODATA PENULIS



Nama : Sinta Wahyu Marhensih

NIM : 15134122

Tempat Tanggal Lahir : Surakarta, 17 Maret 1997

Alamat : Dawung Wetan RT 01 RW 08 Kel. Danukusuman
Kec. Serengan, Kota Surakarta 57156

Riwayat Pendidikan :

- | | |
|---------------------------------------|------------|
| 1. TK Asyiyah 14 Kota Surakarta | lulus 2003 |
| 2. SDN Danukusuman I No. 33 Surakarta | lulus 2009 |
| 3. SMP Negeri 3 Surakarta | lulus 2012 |
| 4. SMK Negeri 8 Surakarta | lulus 2015 |
| 5. ISI Surakarta | lulus 2019 |